



**HAL**  
open science

## Publier la littérature : le texte et ses médias (édition, exposition, performance)

Romain Bionda, François Demont, Mathilde Zbaeren

### ► To cite this version:

Romain Bionda, François Demont, Mathilde Zbaeren. Publier la littérature : le texte et ses médias (édition, exposition, performance). Itinéraires. Littérature, textes, cultures, 2022-2, 2023, 10.4000/itineraires.12485 . hal-04107285

**HAL Id: hal-04107285**

**<https://hal.science/hal-04107285v1>**

Submitted on 23 Oct 2024

**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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

---

2022-2 | 2023

## Publier la littérature : le texte et ses médias (édition, exposition, performance)

*Publishing Literature: the Text and its Media (Editing, Exhibition, Performance)*

Romain Bionda, François Demont et Mathilde Zbaeren (dir.)

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/itineraires/12485>

DOI : 10.4000/itineraires.12485

ISSN : 2427-920X

### Éditeur

Pléiade

### Référence électronique

Romain Bionda, François Demont et Mathilde Zbaeren (dir.), *Itinéraires*, 2022-2 | 2023, « Publier la littérature : le texte et ses médias (édition, exposition, performance) » [En ligne], mis en ligne le 03 avril 2023, consulté le 12 juin 2023. URL : <https://journals.openedition.org/itineraires/12485> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/itineraires.12485>

---

Ce document a été généré automatiquement le 12 juin 2023.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International  
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

## INTRODUCTION DE LA PUBLICATION

Ce dossier s'intéresse à la « vie » des œuvres littéraires, en ouvrant la notion de « publication » à son acception la plus large, comme la rencontre d'une (partie d'une) œuvre avec un public, par l'édition, l'exposition ou la performance. Il examine les manières dont ces « publications » configurent ou reconfigurent les œuvres littéraires et dont elles fonctionnent auprès de divers publics. En conjuguant diverses approches et méthodes, il entend participer au rapprochement des disciplines concernées par la transmédiabilité, la plurimédiabilité et l'intermédiabilité de la « littérature ».

This issue focuses on the “life” of literary works, opening up the notion of “publication” to its broadest sense, as the encounter of a work (part of a work) with an audience, through publishing, exhibition or performance. It examines the ways in which these “publications” configure or reconfigure literary works and how they function with various audiences. By combining various approaches and methods, it intends to participate in bringing together the disciplines concerned with transmediality, plurimediality and intermediality of “literature”.

## NOTE DE LA RÉDACTION

Expertes ayant participé au numéro :

Michèle Aquien, Jan Baetens, Camille Bloomfield, Gilles Bonnet, Florent Coste, Joseph Danan, Maxime Decout, Oriane Deseilligny, Sylvain Diaz, Cécile Fourrel de Frettes, Aurélie Journo, Sylvain Ledda, Hugues Marchal, Hélène Martinelli, Michel Murat, Marie-Linda Ortega, Pascale Paré-Rey, Éléonore Reverzy, Jennifer Ruimi, Denis Saint-Amand, Catriona Seth, Marie-Jeanne Zenetti.

## SOMMAIRE

### *L'œuvre littéraire et ses publications : édition, exposition, performance*

Présentation du numéro

Romain Bionda, François Demont et Mathilde Zbaeren

---

## Monumentalisation

### *Faire littérature autrement*

Modalités de publication et de lecture des carmina epigraphica latins

Dylan Bovet

### *Publier la poésie : vers manuscrits copiés, lus et compilés comme stratégies sociales pour le littérateur des Lumières*

Margaux Prugnier

### *Alfred de Musset à l'Hôtel des haricots*

Réflexion sur les traces d'une publication

Marine Lépinard

### *Objets instables dans un champ en mouvement, ou comment publier la littérature théâtrale dans les années 2020*

Pauline Guillier

---

## Diversification

### *Jean Villard-Gilles, auteur hors du livre ?*

Alice Bottarelli

### *Publier la poésie action ?*

Sur les publications de Bernard Heidsieck

Gaëlle Théval

### *Écriture en contrechamp : la production littéraire face aux média visuels*

Marie Kondrat

### *Nommer, et faire advenir, les arts littéraires : attestation des pratiques vivantes de la littérature*

René Audet

---

## Dérivation

### *« Vous avez là du papier sous la main » : publication et réception de la page blanche de Tristram Shandy, des exemplaires imprimés aux exemplaires numériques*

Marion Lata

### *Publier L'Étranger sur disques : une interprétation éditoriale de Camus*

Marion Brun

### *Poésie amphibie : le double état du poème*

Christophe Imperiali

---

## Varia

*Michel Houellebecq expérimentateur existentiel : une approche pascalienne de l'œuvre romanesque*

Christophe Brochier

*L'atmosphère comme « régime d'écriture » chez Georges Simenon*

Marc Arabyan

# L'œuvre littéraire et ses publications : édition, exposition, performance

Présentation du numéro

*The Literary Work and its Publications: Edition, Exhibition, Performance*

Romain Bionda, François Demont et Mathilde Zbaeren

---

- 1 Dans le monde littéraire, la « publication » d'un texte qualifie l'action de le rendre public – le fait de le publier – et le produit de cette action, une publication correspondant aussi à un titre publié, généralement sous la forme d'un livre. Si l'impression d'un livre constitue l'aboutissement d'un long processus de création et de mise en forme, résultant de l'action conjuguée de plusieurs acteurs, la publication implique toutefois des activités qui dépassent souvent le cadre de l'objet-livre, notamment sur le plan publicitaire (encarts, entretiens, etc.). Par ailleurs, la place centrale qu'occupe le livre ne doit pas faire oublier deux éléments. D'une part, la parution livresque d'un texte s'avère régulièrement précédée ou suivie d'autres types de publications, par exemple par le biais de lectures publiques. D'autre part, l'existence d'un livre n'est pas toujours la règle : outre la possibilité d'une parution uniquement numérique, il est courant qu'un texte rendu public ne fasse jamais l'objet d'une publication livresque autonome, par exemple dans le cadre d'une création théâtrale – y compris dans le cas où sa valeur propre est reconnue des spectateurs et spectatrices.
- 2 Réfléchir aux multiples manières dont un texte peut circuler auprès de divers publics demande de prêter attention au caractère possiblement plurimédial des processus de publication « littéraire ». Outre que cela incite à mettre en place de nouvelles collaborations entre disciplines académiques, il s'agit aussi de conjuguer au mieux les approches poétiques – attentives à l'étude de la fabrique des objets, des catégories et des notions qui en rendent compte –, esthétiques – attentives à leurs effets ou fonctionnements possibles et réels – et sociologiques – attentives aux enjeux politiques et socio-économiques que ces objets permettent d'identifier ou qu'ils invitent à

examiner : loin de tenir ces disciplines et ces approches à distance les unes des autres, nous faisons au contraire le pari que leur rapprochement s'avère fécond.

## À propos des « chaînes de publication » et de la « vie » des œuvres

- 3 Christian Jouhaud et Alain Viala ont noté que la notion de « publication » a passablement changé de sens ces derniers siècles :

Aujourd'hui, nous employons spontanément ce mot pour désigner soit un objet imprimé : une publication, soit pour évoquer une parution : la publication d'un livre ou d'une revue. Certes, nous continuons à mentionner la publication d'une loi et nous comprenons encore ce que signifie publier les bans d'un mariage. Mais le lien entre ces différentes manières de *rendre public*, ou entre ces différents objets rendus publics par une action de publication, ne nous saute plus aux yeux. (Jouhaud et Viala, 2002, p. 6)

- 4 On gagne non seulement à considérer « différentes manières de *rendre public* », mais encore à prêter attention aux « chaînes de publication » des objets, lesquelles s'avèrent concernées par une pluralité d'événements qui débordent l'édition, l'impression et la première diffusion des textes :

Que l'on prenne en considération le seul temps court de l'action, par exemple politique, pour reconstituer une chaîne de publication en son temps, ou le temps plus long de la survie des œuvres et de leurs effets, on remet en cause l'idée d'un face-à-face simple entre des producteurs d'écrits (qui les « émettent » ou les destinent) et un ou des publics (qui les reçoivent). (Jouhaud et Viala, 2002, p. 7-8)

- 5 Si la question des « chaînes de publication » s'avère bien plus large que la nôtre, puisqu'elle admet des types de « liens » qui ne font pas partie de nos premières préoccupations, deux des objectifs poursuivis par les études de cas regroupées dans notre dossier font écho à ces pages que Jouhaud et Viala ont écrites à propos de l'Ancien Régime français : d'une part identifier les « objets » que les « actes de publication » « lient » entre eux (selon une pluralité de manières) ; d'autre part s'interroger, au prisme de la question de la publication, sur les conditions de la « survie des œuvres » ou, plus largement encore, de la « vie » des œuvres.

- 6 Dire qu'une œuvre « vit » peut sembler réducteur, parce que l'on saisit ainsi, avec un seul verbe, une multiplicité d'activités et de phénomènes différents. Ce terme permet toutefois de rendre justice aux inflexions nouvelles que ces activités confèrent à l'œuvre. Dans *L'Œuvre d'art littéraire*, Roman Ingarden distingue ainsi deux aspects de la « vie » des œuvres : selon lui, l'œuvre d'art « vit », car elle « passe à l'expressivité dans un divers de concrétisations » (1983, p. 293) – c'est-à-dire, pour préciser cette dernière notion, dans des actes concrets de réception comme la lecture privée et de reproduction comme la déclamation publique – ; elle « vit » aussi parce qu'elle connaît des transformations consécutives, dans la mesure où une modification survenue dans une concrétisation peut être conservée dans les suivantes, si bien que « l'œuvre elle-même (et non seulement ses concrétisations [...]) est soumise à différentes transformations » (p. 299). Autrement dit, l'identité et la forme des œuvres ne dépendent pas seulement de leur auteur ou autrice, mais se construisent tout au long de leur « vie », depuis leur première publication et au gré de leurs « concrétisations » successives.

- 7 Publier la littérature revient à participer d'une manière ou d'une autre à cette « vie » littéraire. Et c'est pourquoi la publication gagne à être abordée dans son acception la plus large, comme la rencontre potentielle ou actualisée d'une œuvre – ou d'une partie de l'œuvre – avec un public. Le littéraire n'est pas nécessairement *livresque* ; il existe bien des manières de « faire littérature » (Abrecht, *et alii*, 2019).

## Extension et labilité des œuvres littéraires

- 8 Réfléchir aux chaînes de publication et à la vie des œuvres impose d'admettre une acception large et inclusive du terme « publication », mais aussi de préciser ce que nous entendons par la notion d'« œuvre », à savoir : une création (par exemple *Ubu roi* d'Alfred Jarry), dont le titre désigne souvent plusieurs « objets » à la fois (en l'occurrence un texte et un spectacle, tous deux datés de 1896, sans parler des brouillons, des traductions ou des mises en scène ultérieures<sup>1</sup>). Certains de ces objets sont compris et appréhendés (par les uns ou les autres, pour une multiplicité variable de raisons) comme des œuvres autonomes (telle mise en scène d'*Ubu roi* comme une œuvre parfaitement distincte du texte de Jarry) ; d'autres sont compris et appréhendés (par les mêmes personnes ou par d'autres) comme des *versions* d'une même œuvre<sup>2</sup>.
- 9 Gérard Genette l'avait écrit dans son introduction à l'anthologie *Esthétique et Poétique* : « il n'y a d'œuvre qu'à la rencontre active d'une intention et d'une attention » (1992, p. 8). Cela concerne à la fois le sens conféré à une œuvre, mais aussi son extension, lorsque des « changements de paradigme esthétique » modifient par endroits le statut opéral<sup>3</sup> de certains objets, par exemple quand on se met à considérer comme « version d'une œuvre ce que la génération précédente aurait peut-être tenu pour simple document génétique », ainsi que Genette le remarque, cette fois dans *L'Œuvre de l'art* (2010, p. 317). Une œuvre est en effet susceptible d'admettre une pluralité d'états et de modes d'existence, sans compter qu'elle entretient régulièrement des liens étroits avec des œuvres voisines, dont elle dérive ou qu'elle suscite. Prêter attention au lien opéral que les objets « littéraires » partagent ou ne partagent pas invite à penser la manière dont chacun d'entre eux « manifeste » l'œuvre ou les œuvres publiées (pour parler plus explicitement avec le vocabulaire de *L'Œuvre de l'art*<sup>4</sup>), aussi du point de vue du public qui s'interroge tantôt sur la capacité d'un objet à « manifester » correctement l'œuvre, tantôt sur sa capacité à en reconfigurer les frontières. Cela conduit du même coup à réfléchir aux façons dont ces objets prévoient, induisent ou connaissent des pratiques de réception distinctes.
- 10 Ces questions se posent notamment quand l'œuvre a été produite dans plusieurs versions concurrentes, comme dans le cas de la « poésie action » de Bernard Heidsieck (1928-2014), étudiée dans ce dossier par **Gaëlle Théval**. Les poèmes de Heidsieck sont en effet publiés successivement sous la forme de performances, de vinyles, de CD ou de livres. Aucune de ces modalités d'existence ne semble avoir raison des autres : l'œuvre ne s'identifie pas uniquement à l'événementialité des performances, ni à la fixation matérielle des textes ; elle se déploie dans la diversité de ses états. Ainsi que le remarque Gaëlle Théval, cette pluralité contribue à « rendre les contours de l'œuvre flous » (§ 6). Au sujet du poème « D3Z » qui n'est diffusé que dans une version enregistrée sur bande et publiée sur disque, Gaëlle Théval rappelle que les créations du poète sont volontairement produites à la lisière de plusieurs arts et médias, selon des stratégies complémentaires de publication :

Ni exclusivement orale, ni totalement livresque, ni systématiquement sonore, la publication effective de la poésie action, envisagée depuis l'œuvre de Bernard Heidsieck, relève d'une pluralité médiologique qui n'est pas le seul fait des contingences éditoriales – au demeurant réelles – rencontrées. (§ 32)

- 11 Loin d'être isolées, ces expérimentations signaleraient « une forme d'inassignation médiologique qui [...] apparaît commune à de nombreuses écritures poétiques contemporaines, héritières en cela de la poésie-action » (§ 32).
- 12 Les « contingences éditoriales » évoquées par Gaëlle Théval ne sont pas sans effet sur la vie des œuvres. Elles sont notamment en mesure de confirmer ou de modifier l'idée que le public peut s'en faire. Dans ce dossier, **Marion Brun** compare par exemple trois éditions sonores de *L'Étranger* (1942) d'Albert Camus qui, diversement, « se confrontent [...] au problème de la monotonie de ton qui serait exigée par le texte emblématique du “degré zéro de l'écriture” » (§ 31) théorisé par Roland Barthes en 1953. Jugées à l'aune de l'idée que les auditeurs et auditrices se font de *L'Étranger*, la lecture de Serge Reggiani (1983) paraît s'éloigner de l'œuvre initiale, tandis que celle de Michael Lonsdale (1986) semble s'en approcher. Si l'on en croit son succès éditorial, celle-ci a les faveurs du public, malgré la notoriété de Reggiani et malgré le fait qu'elle peut sembler supplantée, en termes de légitimité opérable, par celle de Camus lui-même (1954). Ce dernier, qui dans sa lecture marque quelques moments forts, donnerait quant à lui l'occasion d'en apprendre plus sur ses intentions et donc, croit-on, sur l'œuvre elle-même. Les quelques lapsus, erreurs ou modifications intentionnelles de Reggiani et de Camus n'ont, de fait, pas le même statut : les premières sont remarquées et parfois discutées ; les secondes, inmanquablement, « relancent l'interprétation du texte » (§ 30), qui apparaît ainsi sous un nouveau jour. Cela étant dit, le livre audio offre plus qu'une simple version du texte, en tant qu'il fonctionnerait à la façon d'une « édition incarnée », selon la formule de Marion Brun : « l'édition sonore [...] contribue à incarner la littérature, à donner corps au texte, à travers un souffle, un corps qui se fait entendre » (§ 9) et, en ce sens, « pousse l'auditeur à imaginer à la fois la fiction et le corps qui l'énonce » (§ 9).
- 13 La capacité des objets à susciter de nouvelles réalisations est parfois exploitée par l'œuvre initiale : il en va ainsi, selon **Marion Lata**, de la fameuse page blanche du sixième livre de *Vie et opinions de Tristram Shandy* (1759-1767) de Laurence Sterne, donnée en lieu et place du portrait d'un personnage que les lecteurs et lectrices du roman sont invités à dessiner. En s'interrogeant dans ce dossier sur les éditions livresques et numériques de ce roman, Marion Lata prête attention aux divers exemplaires en circulation, en tant qu'ils « passent entre les mains et sous les yeux de lecteurs susceptibles de comportements de lecture variés » (§ 16) – comportements que le roman anticipe en quelque sorte, en convoquant plusieurs narrataires différents. En ce sens, la page blanche de *Tristram Shandy* « devient [...] un dispositif de différenciation intégré par la publication » (§ 19). Si 147 artistes célèbres ont chacun et chacune proposé, dans le cadre d'une exposition, leur version de cette page, qui acquiert alors un statut opérable propre, partiellement autonomisé du texte de Sterne, certains dessins et autres « appropriations » de lecteurs et lectrices ordinaires, aussi rendus publics, notamment sur Internet, ne sont pas appréhendés ainsi. Ceux-ci rendent néanmoins envisageable, par leur partage, « la réception collective d'une modification originellement privée » (§ 41). Sans présumer de la possibilité que l'une ou l'autre de ces modifications soit conservées dans des « concrétisations » ultérieures (Ingarden), force est de constater que le texte de Sterne prévoit en théorie et connaît en pratique la

mise en circulation d'exemplaires personnalisés par des lecteurs ou lectrices. C'est pourquoi Marion Lata conclut que ces « gestes ordinairement interprétés comme relevant d'une forme d'adaptation ou de création dérivée gagnent [...] à être également considérés comme une étape supplémentaire du processus de publication, orientée non plus vers la production mais vers la réception du texte » (§ 42).

## Au-delà du bibliocentrisme

- 14 Ces trois cas montrent l'intérêt qu'il y a à considérer le caractère plurimédial de la publication des œuvres littéraires et des activités qui y sont liées, tant au niveau des supports et techniques (livre imprimé, écran numérique, lecture diffusée en direct par ondes radio, montage sonore enregistré sur disque, performance scénique, etc.) que des canaux perceptuels sollicités (vision, audition). Pour une partie de la littérature contemporaine, par exemple, cette prise en compte s'avère nécessaire. Les spécialistes insistent sur le fait que nous connaissons actuellement une « extension du domaine de la littérature », qui se comprend notamment sur le plan des formes de publication des textes :

Aujourd'hui, publier n'est pas seulement imprimer, mais faire exister un texte sous d'autres formes : lectures, performances, mises en scène ou encore entretiens. Le succès de ces pratiques de « littérature hors du livre » est tel qu'on a pu parler d'un tournant festivalier de la littérature. Plus qu'un simple effet des logiques du divertissement, ce phénomène représente une décisive « extension du domaine de la publication ». (Meizoz, 2018, § 1)

- 15 Cette diversification des manières de publier est sans doute moins le signe d'une rupture avec le livre que celui d'une prise en considération de ses limites. En effet, les artistes, écrivaines et écrivains qui œuvrent au-delà du bibliocentrisme ne cherchent pas nécessairement à « dégutembergriser » la littérature, pour emprunter ce terme à Bernard Heidsieck<sup>5</sup>. Plusieurs tentent de revenir de façon critique sur les usages et les limites de la publication livresque, en tirant également profit des autres modalités d'existence de la littérature. Il reste que la « littérature hors du livre » ou la « littérature exposée » (Rosenthal & Ruffel, 2010, 2018 ; Bessière & Payen, 2015), y compris dans ses variantes les plus « sauvages » (voir Dubois, 2005 ; Saint-Amand, 2016), occasionne aujourd'hui des changements profonds à l'idée même de « littérature », dans la mesure où l'on considère que celle-ci peut très bien être produite, publiée et reçue dans des contextes qui lui confèrent des parentés troublantes avec les arts de la performance, les arts plastiques, le cinéma ou la radio. Selon Lionel Ruffel (2016), le contemporain se définirait notamment par l'affranchissement des formes artistiques et des productions culturelles de leurs supports et cadres habituels. Alexandre Gefen et Claude Perez font un constat analogue : s'« il y eut un temps, pas si lointain, où les modernes enseignaient que chacun des arts [...] avait une essence propre, qui dépendait de son médium » (2019, § 1), cette époque serait révolue et les frontières clairement délimitées d'autrefois abolies. Aujourd'hui, « l'aventure de l'écriture cède la place à (ou en tout cas voisine avec) d'autres formes d'explorations artistiques » (§ 10).
- 16 Il est sans doute possible de mettre à profit cette définition contemporaine de la littérature pour l'étude de la publication des textes du passé : son élargissement invite par exemple à réévaluer la dimension performative de la littérature des siècles précédents, non pour y chercher des avatars du contemporain, mais pour mieux prêter

attention à certaines activités et à certains phénomènes. À vrai dire, ce type d'entreprise n'est pas récent : Florence Dupont identifiait par exemple le « retour de l'oralité et de l'éphémère » (1994, p. 18-19) dans la littérature contemporaine comme une occasion de se départir d'une conception bibliocentrée du littéraire ayant encouragé une appréhension partielle, voire fautive, des lettres de l'Antiquité. Plusieurs spécialistes d'autres époques ont mené des recherches analogues, y compris pour les périodes qui, *a priori*, semblaient le plus mal se prêter à l'exercice.

- 17 Dans ce dossier, **Marine Lépinard** invite par exemple à « déplier l'ensemble des pratiques que le terme de “publication” recouvre » au XIX<sup>e</sup> siècle, à ne pas « rédui[re], en somme, la publication à l'objet imprimé », afin de ne pas « exclu[re] du regard tout un pan de l'activité littéraire qui se reçoit et se rend “publique” en d'autres lieux, d'autres cercles, sous d'autres supports et formes » (§ 2). Marine Lépinard signale que le prisme de l'imprimé, certes justifié sur le plan historique<sup>6</sup>, mais aussi imposé par la distance temporelle, empêche parfois de concevoir la vie d'un texte dans toute sa complexité et ses nuances. En retraçant la circulation de quelques vers d'Alfred de Musset d'abord inscrits sur les murs d'une cellule de l'Hôtel des haricots (où l'écrivain était incarcéré en septembre 1843), puis publiés dans des revues et enfin en recueil, Marine Lépinard montre comment les divers espaces de diffusion constituent une chaîne de coopération qui promeut d'une part les écrits d'un auteur, d'autre part l'imaginaire d'un lieu. En effet, plusieurs cellules, dites « cellules des artistes », accueillent successivement des hommes de lettres autorisés à emmener de quoi écrire. Les « griffonnages de l'Hôtel des haricots » accèdent bientôt à « la notoriété publique » (§ 18) et ces cellules sont « reconnues par le Tout-Paris comme une sorte de musée artistique » (§ 28).

Les différents gestes poétiques d'Alfred de Musset y résonnent parmi les échos qui, sur les murs et hors les murs, ont participé à faire de ces cellules un lieu de littérature : un lieu publié par elle et la publiant en retour, valorisé par le poème et le valorisant en retour. (§ 28)

- 18 Tout en retraçant leur imbrication, l'analyse proposée distingue les diverses formes de publication selon les espaces géographiques, matériels ou sociaux qu'elles investissent et fait une place à la « confraternité d'artistes indisciplinés » (§ 22) que Musset rejoint de plusieurs manières.
- 19 Les multiples formes de sociabilité expérimentées par les auteurs et autrices concernent en effet pleinement la question de la publication. Dans son article consacré au poète lorrain François-Antoine Devaux (1712-1796), resté pour l'histoire littéraire un écrivain mineur, **Margaux Prugnier** se penche sur les transferts de capital symbolique dans l'espace lettré français du XVIII<sup>e</sup> siècle. En analysant les jeux de dédicace, la correspondance et les manuscrits inédits de Devaux, Margaux Prugnier livre le portrait d'un homme qui consacre sa vie à forger une image d'auteur par le biais notamment de publications hors du livre, dans l'espoir de voir ses manuscrits imprimés. Pour celui qui occupe alors une position d'*outsider* dans la République des lettres, la lecture orale de poèmes correspondrait, comme l'écrit Margaux Prugnier, à une « stratégie » pour se faire connaître et représente un « jalon nécessaire pour réussir socialement » (§ 16). L'analyse de sa correspondance et de celle de son réseau de sociabilité permet de reconstituer sa posture, qui s'élabore dans des sphères privées ou relativement restreintes. L'étude de l'échec apparent de Devaux – dont les manuscrits, pourtant soigneusement compilés, ne seront pas imprimés – met en lumière le bouleversement

que représente l'avènement progressif de l'imprimé et interroge simultanément les modes d'accès aux formes performées du passé.

- 20 Cet avènement de l'imprimé a également, à terme, un effet sur la conception que nous avons de la création littéraire. Selon **Christophe Imperiali**, le tournant du XX<sup>e</sup> siècle aurait « fortement imprimé son empreinte sur l'idée même de poésie, induisant [...] une vision foncièrement graphocentrique et textualiste de la poésie » (§ 17). Or, « le poème, en tant qu'objet esthétique », aurait été dans l'Antiquité « lié au moment de sa diction, très généralement accompagnée de musique » (§ 28) – conception qui ne disparaîtrait pas totalement à l'ère de l'imprimé : au XIX<sup>e</sup> siècle encore, « l'oralité de la poésie n'est pas morte » (§ 31). En devenant néanmoins le support privilégié de la diffusion de la poésie, le livre supplante les exécutions orales dès lors qu'il s'agit d'identifier les œuvres :

C'est [...] lui qui enferme les poèmes, dont il apparaît de plus en plus que leur place est bien sur la page, de laquelle les tireront des lecteurs pour la plupart silencieux. C'est sous leurs yeux anonymes et solitaires que se jouera et se rejouera l'effectuation du texte et l'émergence de la relation esthétique. (§ 31)

- 21 Il s'agirait néanmoins de rappeler, en citant le poète Pierre Emmanuel, que « le poème n'est pas seulement fait pour être lu » (1956) – affirmation qui a pour contexte des années où la publication sous forme de livre constitue la norme la plus acceptée, mais qui suivent aussi « le développement important de la radio et du disque, porteurs de nouvelles perspectives » (§ 42) pour la création littéraire<sup>7</sup>. Loin de « vouloir légiférer entre les prétentions de l'œil et de l'oreille sur le poème » (§ 47), Christophe Imperiali tient plutôt à rappeler « la nature fondamentalement amphibie de la poésie, qui, pour avoir trouvé dans le livre un moyen commode de se déployer, n'en a pas pour autant perdu sa voix, double sonore de ce corps écrit qu'elle est aussi » (§ 49).

## Le livre : prisme et cristallisation

- 22 Si les textes littéraires connaissent plusieurs modes d'existence, le livre reste malgré tout la pierre angulaire d'un certain « faire littérature » dans l'imaginaire commun, mais également pour l'histoire littéraire. Le livre a pour lui le mérite de « conserver et rendre la communication possible », selon la formule du philosophe Henri Gouhier : « La création dans l'art est toujours celle d'un objet qui, comme le mot l'indique, jouit d'une existence objective lui permettant de remplir [ces] deux offices » (1989, p. 20). Cette conception de l'art est sans doute datée, notamment pour les pratiques scéniques (improvisation, théâtre, etc.) que Gouhier étudie<sup>8</sup>, mais les fonctions que le livre peut exercer ne sont pas obsolètes. La publication livresque correspond en effet à un moment de cristallisation des œuvres littéraires, qui entrent dans une manière de stase, constitutive en l'occurrence de leur conservation et de leur « vie » future. À l'aune de la question de la publication telle que nous l'avons envisagée dans ce numéro, le livre apparaît néanmoins comme un prisme pouvant générer des illusions d'optique, en faisant parfois oublier que les textes littéraires connaissent d'autres modes d'existence. Par ailleurs, la publication livresque ne va pas toujours de soi, par exemple pour les écrivaines et écrivains de théâtre qui s'y refusent ou tardent à entreprendre les démarches nécessaires, parce qu'ils ne voient pas l'intérêt ou l'urgence à faire de leur « texte événement » un « texte monument » : « la création théâtrale, aujourd'hui

comme hier, se nourrit pour une grande part de productions éphémères », ainsi que le remarque Didier Plassard<sup>9</sup> (2010, p. 15).

- 23 Il en va de même pour le chansonnier vaudois Jean Villard-Gilles (1895-1982), comme le souligne **Alice Bottarelli** dans ce dossier. Quoique nécessaire à la transmission et à la réception d'une œuvre d'auteur sur le long terme, en l'occurrence des chansons de Villard-Gilles, d'abord performées sur scène, la publication livresque implique une série de réductions : ses productions initiales se situent « au croisement de [...] la littérature, la musique et le théâtre » (§ 15), mais c'est sous le titre *Poèmes et Chansons* (1943) que paraît son premier livre, dix ans après le début de sa carrière, et sans les partitions musicales (publiées dès la décennie suivante). Si dans le livre la « chanson [...] n'affiche aucune différence formelle avec un poème » et, par là, lui est assimilable – à ses dépens, car elle « peut [...] apparaître au premier abord comme moins profonde que celui-ci » –, elle perd à l'écrit la « dimension interactionnelle » qu'elle présente « dès lors qu'elle s'actualise sur scène ou s'instancie dans la phrase musicale » (§ 19). En ceci, le livre constitue moins une fin au sens d'objectif, pour Jean Villard-Gilles, qu'au sens de dernier événement – de « stade ultérieur, partiel et infidèle, de la communication d'une œuvre qui englobe une dimension littéraire, mais la dépasse largement » (§ 16). Il s'apparente alors « à une manifestation incomplète et en quelque sorte défective d'une œuvre dont certaines parties, ou certains aspects, restent momentanément ou définitivement hors d'atteinte » (Genette, 2010, p. 327). Cela n'est pas inutile pour autant : outre qu'il est sans doute une source de revenus additionnels, le livre sert notamment à la transmission et à la constitution d'un « *ethos*, qui n'est certes pas celui d'un poète [...], mais tout de même plus que celui d'un "simple" chansonnier ou homme de théâtre : celui d'un *auteur* » (§ 21).
- 24 Le risque est alors que l'imprimé supplante, voire éclipse les autres modes d'existence de l'œuvre, y compris lorsque ceux-ci étaient prépondérants. C'est notamment le cas des *carmina epigraphica* latins étudiés par **Dylan Bovet** : d'abord inscrits sur les tombes et les murs, ces poèmes passent finalement « de la pierre au livre, entraînant progressivement la constitution d'un canon de poésie épigraphique » (§ 26). Cela modifie profondément les conditions de leur réception et les modalités de leur lecture : jadis « exposé à la vue de tous », le texte des diverses inscriptions est inséré dans plusieurs « canons » distincts, élaborés notamment en fonction de « la possibilité ou non de les attribuer à un auteur – distinction rompant la continuité culturelle de la production poétique latine » (§ 30).
- Les *carmina* se trouvent non seulement arrachés à leur contexte matériel, intégrés à une tradition manuscrite, mais encore disloqués de leur contexte textuel. C'est à ce prix pourtant que certains ont pu être préservés, lorsque les pierres ont fini par disparaître. (§ 30)
- 25 Reconstituer ce contexte matériel, textuel et social – autant qu'on puisse le faire – indique la possibilité que les *carmina* aient connu d'autres statuts pragmatiques : inscrits initialement « dans des lieux de passage » (§ 13) encourageant leur lecture et leur circulation auprès d'une collectivité, ils font alors l'objet d'une « continue (re)lecture » et s'avèrent dans une certaine mesure « instrument[s] du souvenir (*monumentum*) », d'autant plus s'ils sont écrits « sur un monument [...], support et poème se monumentalisant l'un l'autre » (§ 14). Que ces poèmes latins soient ou non de la littérature au sens moderne du terme, étendu ou non à ses acceptions contemporaines, leurs traductions successives et leurs publications livresques ou numériques « redonne[nt] à tout lecteur sa fonction fondamentale d'acteur du texte et

d'agent de son devenir » (§ 32) – et témoignent, en d'autres termes, non seulement de la conservation de ces textes par le livre, mais encore de leur vitalité, entretenue et renouvelée par ces publications continuées.

- 26 C'est précisément l'ambition de plusieurs personnes du monde du théâtre contemporain que de permettre aux textes dramatiques de bénéficier d'une telle dynamique en repensant notamment l'édition théâtrale. Plusieurs collections ont récemment vu le jour qui, ainsi que le remarque **Pauline Guillier**, « vis[e]nt à brouiller et dépasser les frontières entre théâtre et littérature, en inscrivant les textes de théâtre dans un champ littéraire lui-même en proie à des tensions, élargissements et hybridations » (§ 1). Outre que l'édition apparaît aujourd'hui comme « une question politique en termes de rapports de force et de partage des pouvoirs entre ceux qui écrivent, montent, publient ou vendent des textes de théâtre » (§ 3), surtout du point de vue des écrivaines et écrivains dont les intérêts peinent souvent à être reconnus, il s'agit aussi de profiter de la « reconfiguration radicale de ce que l'on appelle "littérature" » (§ 3) pour promouvoir la valeur de certains textes de théâtre et leur lecture individuelle (qui ne va pas forcément de soi). En parallèle, « les pratiques éditoriales et artistiques se réinventent aussi sous des formes plus *underground* ou artisanales » (§ 4) et « engendrent de nouveaux objets, qui tentent d'établir un autre rapport à la lecture du texte de théâtre, en puisant dans des esthétiques exogènes au théâtre » (§ 16).

## Faire de la littérature un spectacle : à propos de l'hybridation des arts

- 27 Si le livre peut dynamiser la circulation des textes « de théâtre », en retour la scène dynamise celle des textes « littéraires » – théâtre et littérature empiétant largement, ici, avec les guillemets, sur leurs territoires réciproques. On parle en effet couramment, avec la multiplication des manifestations proposant des lectures publiques, parfois musicalisées, des performances littéraires, d'ateliers d'écriture, etc., d'un « tournant festivalier » de la littérature. Celui-ci témoigne d'une remise en question de l'activité littéraire comme système clos et manifeste du même coup un profond mouvement d'hybridation des arts, en modifiant les pratiques et usages de la littérature. Les pratiques de littérature hors du livre ou « exposée », qui apparaissaient avant 2000 comme des formes contre-culturelles de l'avant-garde, ont progressivement gagné en légitimité. Loin de la logique avant-gardiste d'une production dédiée à un public d'initiés, l'actuelle transformation du champ littéraire touche l'ensemble de ses acteurs et actrices : le phénomène ne relève plus de l'exception ou de la niche.
- 28 Olivier Chaudenson, actuel directeur de la Maison de la Poésie à Paris et l'un des promoteurs affichés d'une « littérature vivante<sup>10</sup> », avait proposé d'expliquer cette évolution par trois « facteurs » de nature « économique », « politique » et « culturelle », à savoir : « une préoccupation de promotion développée par l'industrie du livre et ses différents acteurs » ; « des politiques publiques qui soutiennent la lecture et plus largement la démocratisation des pratiques » ; « l'apparition de nouveaux opérateurs – en l'occurrence les organisateurs de festivals littéraires – dont les préoccupations rassemblent, selon des proportions variables, les deux précédents facteurs évoqués » (Chaudenson, 2015, § 6-8). Ce tournant festivalier de la littérature se comprend notamment à l'aune de la situation économique des divers acteurs et actrices œuvrant

au sein du monde littéraire. Les formes de littérature exposée tiennent en effet souvent de la promotion, voire de la publicité<sup>11</sup>. Pratiquer la performance, monter sur une scène théâtrale, adopter des moyens propres aux arts plastiques sont aussi des façons d'assurer aux auteurs et autrices un « complément de revenu, certes annexe, mais non négligeable » (§ 47) et une forme de reconnaissance symbolique que n'assurent pas toujours le monde du livre ou le système éditorial. De fait, les festivals et les foires, où se déroulent performances, lectures publiques et dédicaces, jouent un « rôle dans le processus de reconnaissance et de légitimation des œuvres et des créateurs et dans la valorisation du capital culturel », ainsi que le suggère une enquête menée en 2011 sur le festival des Correspondances de Manosque, fondé en 1999 (Sapiro, *et alii*, 2015, p. 110). David Ruffel écrit à ce sujet :

En allant chercher d'autres scènes d'exposition et d'autres économies culturelles, ils [les écrivains-poètes] court-circuitent celles de la littérature, monnayent leurs actions, conquièrent de l'indépendance et introduisent la question de l'argent dans un monde où la rétribution symbolique vaut souvent comme rétribution financière. (2010, § 7)

- 29 Dans son article sur ce qu'il propose de nommer les « arts littéraires » au Québec, **René Audet** remarque lui aussi « une percée étonnante de pratiques jusque-là réservées à des événements artistiques restreints et peu visibles », qu'il s'agisse de « lectures musicales et [de] concerts littéraires, [d']installations participatives, [de] performances [ou de] diverses modalités d'exposition » (§ 8). Cela ne signifie pas pour autant que ces pratiques ont supplanté la « littérature » telle qu'on continue de la comprendre en de maints endroits : « le sentiment [...] d'une réalité à faire advenir occupe l'esprit des acteur·rices de cette littérature hors du livre » (§ 11). Ce sentiment impose le besoin d'une « cartographie des pratiques » (§ 14) littéraires, somme toute diversifiées, que l'article de René Audet a pour objectif de présenter dans « trois grandes catégories » :

Ainsi, dans les arts littéraires, les textes peuvent être *spectacularisés*, *exposés* ou *médiatisés*. Ces trois volets nous semblent permettre de saisir les modalités d'existence des textes littéraires en dehors du support conventionnel du livre [...]. (§ 15)

- 30 Une utile « synthèse graphique » accompagne l'article, que René Audet présente comme « une proposition de travail, [...] une avancée tâtonnante sur un terrain encore en friche », néanmoins pensée pour « contribuer à nommer, attester et cadrer ces appellations » (§ 19).
- 31 Parmi ces multiples pratiques littéraires, **Marie Kondrat** propose d'en penser certaines « comme une réponse large et argumentée aux mutations du champ artistique littéraire sous l'impulsion des média visuels » (§ 1). Elle analyse dans cette optique des œuvres « littéraires » ou « néolittéraires<sup>12</sup> » du cinéaste Bertrand Bonello et du poète Jérôme Game, dont « les pratiques d'écriture [...] entrent en résonance forte avec les propositions d'Adorno et Horkheimer, sans les illustrer, ni les subvertir directement » (§ 20). Partant du constat que « l'autonomie de l'art repose sur un paradoxe » dans la pensée de ces philosophes, Marie Kondrat prête attention à des formes de résistance aux « industries culturelles » :

[...] sur le plan social, l'art constitue un espace de contestation de la réalité matérielle, mais sur le plan institutionnel, l'art ne cesse d'interagir avec d'autres sphères de la vie sociale. D'où l'idée que les industries culturelles mettraient en péril le potentiel critique de l'art – et donc son autonomie – dans la mesure où la production des œuvres a tendance à suivre l'ordre de consommation, d'économie et, plus généralement, d'administration. (§ 5)

- 32 Marie Kondrat constate que les démarches artistiques de Bonello et Game « échappent [...] aux prévisions pessimistes d'Adorno et Horkheimer » (§ 20) et, « contre toute attente, à l'ordre du spectaculaire » (§ 20). Leurs œuvres proposent en revanche « une série de reconfigurations du champ littéraire face aux arts visuels » et « crée[ent] de nouveaux partages entre la littérature et les supports hors du livre » (§ 20). En mobilisant la notion d'« écriture en contrechamp », Marie Kondrat signale par exemple qu'une « hétérogénéité intrinsèque » est prêtée par Game au « champ littéraire » (§ 18) et lui sert, paradoxalement, à réaffirmer l'autonomie de celui-ci.

## Centrer les marges

- 33 La prise en considération de la question de la publication – au sens large – de la littérature, qui dépasse la seule question de l'édition, invite à repenser les frontières méthodologiques et disciplinaires. Bien des formes d'« écritures » contemporaines ou anciennes débordent le périmètre de ce qu'on appelle couramment la « littérature<sup>13</sup> ». Pour inscrire ces œuvres dans leurs contextes et interroger leurs réceptions, autrement dit pour comprendre leur « implémentation » ou leur façon d'« entre[r] dans la culture<sup>14</sup> » (Goodman, 2009, p. 63), il paraît nécessaire d'emprunter nos méthodes et outils à divers domaines de la connaissance et de travailler à la lisière des études littéraires et des études cantologiques, filmiques, théâtrales, etc. Nous ne fredonnons pas là un air révolutionnaire : bien que « la *disciplinarité* [soit] une exigence, pour ce qu'elle assure le fonctionnement d'une communauté intellectuelle et des réalités institutionnelles », « la recherche échappe par nature à toute systématisation » (Kremer, 2011, § 3). C'est le cas aujourd'hui pour l'analyse de nombreuses œuvres et activités intermédiaires et plurimédiales, notamment, qui impliquent *de facto* « un décentrement du regard critique » (§ 6). On peut certes considérer ces productions comme se trouvant à la marge du littéraire, mais à l'instar des « objets textuels dits composites » commentés par Nathalie Kremer, qui « se réclam[e]nt d'une double définition, littéraire et non littéraire », ces œuvres « contraignent la critique littéraire à opérer un décentrement de son objet si elle veut cesser de penser comme composites ou périphériques des objets [...] qui ne reçoivent ces "qualités" que de la structuration des disciplines » (§ 6).
- 34 Ne nous y trompons pas : les objets et activités dits « hybrides » ne nous conduisent pas à consentir au principe souvent avancé d'un brouillage entre méthodes, théories et disciplines (demandant aux chercheurs et chercheuses d'étudier leurs objets à la manière de bricoleurs autodidactes), mais, comme le suggère Marie-Jeanne Zenetti au sujet des littératures documentaires, à « une véritable et salutaire mise en question des outils et des méthodes qui informent, autant qu'ils décrivent, ce que nous appelons littérature » (2020, p. 160). Faire d'une frontière un nouveau territoire ne suppose pas la marginalisation des centres existants, mais demande d'une part la construction d'habitats, d'autre part la consolidation et la sécurisation des voies de circulation. Ce volume espère, modestement, participer au mouvement en cours, qui encourage l'établissement et le renforcement de tels îlots et passerelles.

---

## BIBLIOGRAPHIE

- ABRECHT, D., BIONDA, R., DEMONT, F., SERMIER, É., & ZBAEREN, M. (2019). « Faire littérature ». In D. Abrecht, R. Bionda, S.-V. Borloz, F. Demont, C. Dufour, S. Estier, J. Lachat, C. Pahlisch, É. Sermier, & M. Zbaeren, *Faire littérature : Usages et pratiques du littéraire (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)* (p. 5-17). Lausanne : Archipel.
- BESSIÈRE, J., & PAYEN, E. (2015). *Exposer la littérature*. Paris : Cercle de la Librairie.
- BIONDA, R. (2018). « Théâtre ou littérature ? Sur le fonctionnement artistique et opéral des textes de théâtre ». *Fabula, Atelier de théorie littéraire*, doss. « Théâtre ». [https://www.fabula.org/ressources/atelier/?Theatre\\_ou\\_litterature](https://www.fabula.org/ressources/atelier/?Theatre_ou_litterature).
- CHAUDENSON, O. (2015). « Les nouvelles scènes littéraires ». In J. Bessière, & E. Payen (dir.), *Exposer la littérature* (p. 103-119). Paris : Cercle de la Librairie.
- DANAN, J., & BIONDA, R. (2020). « Entretien : sur quelques éléments de poétique, du drame à la scène contemporaine ». *Acta fabula*, 21(6). <http://www.fabula.org/revue/document12966.php>.
- DUBOIS, J. (2005 [1978]). *L'Institution de la littérature*. Bruxelles : Labor.
- DUPONT, F. (1994). *L'Invention de la littérature : De l'ivresse grecque au texte latin*. Paris : La Découverte.
- GEFEN, A., & PEREZ, C. (2019). « Extension du domaine de la littérature ». *Elfe XX-XXI*, 8. <http://journals.openedition.org/elfe/1701>.
- GENETTE, G. (2010 [1994, 1997]). *L'Œuvre de l'art : Immanence et transcendance, suivi de La Relation esthétique*, 2<sup>e</sup> éd. Paris : Seuil.
- GENETTE, G. (1992). « Présentation ». In G. Genette (dir.), *Esthétique et Poétique* (p. 7-8). Paris : Seuil.
- GOODMAN, N. (2011 [1968, 1976]). *Langages de l'art : Une approche de la théorie des symboles*, trad. J. Morizot. Paris : Arthème Fayard.
- GOODMAN, N. (2009 [1984]). *L'Art en théorie et en action*, trad. J.-P. Cometti et R. Pouivet. Paris : Gallimard.
- GOUHIER, H. (1989). *Le Théâtre et les Arts à deux temps*. Paris : Flammarion.
- INGARDEN, R. (1983 [1931]). *L'Œuvre d'art littéraire*, trad. P. Secrétan, en collab. avec N. Lüchinger et B. Schwegler. Lausanne : L'Âge d'homme.
- KREMER, N. (2011). « La littérature en mal de discipline ? ». *Fabula-LhT*, 8. <http://www.fabula.org/lht/8/kremer.html>.
- MEIZOZ, J. (2020a). « Postures d'auteur à l'ère médiatique : présentation de soi ou auto-promotion ». In M.-È. Thérenty, & A. Wrona (dir.), *L'Écrivain comme marque* (p. 157-164). Paris : Sorbonne Université Presses.
- MEIZOZ, J. (2020b). *Faire l'auteur en régime néo-libéral : Rudiments de marketing littéraire*. Genève : Slatkine.
- MEIZOZ, J. (2018). « Extensions du domaine de la littérature ». AOC. <https://aoc.media/critique/2018/03/16/extensions-domaine-de-litterature/>.
- MEIZOZ, J. (2016). *La Littérature « en personne » : Scène médiatique et formes d'incarnation*. Genève : Slatkine.

- NACHTERGAEL, M. (2015). « Écritures plastiques et performances du texte : une néolittérature ? ». In E. Bricco (dir.), *Le Bal des arts : Le sujet et l'image : écrire avec l'art* (p. 307-325). Macerata : Quodlibet.
- PLASSARD, D. (2010). « Introduction. Texte événement, texte monument ». *Revue d'histoire du théâtre*, 245-246, 5-15.
- ROSENTHAL, O., & RUFFEL, L. (dir.) (2010). « La Littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre ». *Littérature*, 160. <https://www.cairn.info/revue-litterature-2010-4-page-3.htm>.
- ROSENTHAL, O., & RUFFEL, L. (dir.) (2018). « La littérature exposée 2 ». *Littérature*, 192. <https://www.cairn.info/revue-litterature-2018-4-page-5.htm>.
- ROUSSIN, P. (2005). *Misère de la littérature, terreur de l'histoire : Céline et la littérature contemporaine*. Paris, Gallimard.
- RUFFEL, D. (2010). « Une littérature contextuelle ». *Littérature*, 160, 61-73. <https://www.cairn.info/revue-litterature-2010-4-page-61.htm>.
- RUFFEL, L. (2016). *Brouhaha : Les mondes du contemporain*. Lagrasse : Verdier.
- SAINT-AMAND, D. (dir.) (2016). « La Littérature sauvage ». *Mémoires du livre*, 8(1). <https://www.erudit.org/fr/revues/memoires/2016-v8-n1-memoires02805/>.
- SAPIRO, G., PICAUD, M., PACOURET, J., & SEILER, H. (2015). « L'amour de la littérature : le festival, nouvelle instance de production de la croyance. Le cas des Correspondances de Manosque ». *Actes de la recherche en sciences sociales*, 206-207, 108-137.
- SOLYM, C. (2012). « Olivier Chaudenson devient directeur de la Maison de la Poésie à Paris ». *Actualité*, 12 octobre. <https://actualite.com/article/61585/television/olivier-chaudenson-devient-directeur-de-la-maison-de-la-poesie-a-paris>.
- THÉRENTY, M.-È., & WRONA, A. (dir.) (2020). *L'Écrivain comme marque*. Paris : Sorbonne Université Presses.
- VAILLANT, A. (2005). *La Crise de la littérature : Romantisme et modernité*. Grenoble : Uga.
- VAILLANT, A. (2009). « Avant-propos ». In M. Blaise, S. Triaire, & A. Vaillant (dir.), *L'histoire littéraire des écrivains : Paroles vives* (p. 229-230). Montpellier : PU de la Méditerranée.
- VIALA, A., & JOUHAUD, C. (2002). *De la publication : entre Renaissance et Lumières*. Paris : Fayard.
- YANOSHEVSKY, G. (2018). *L'Entretien littéraire : Anatomie d'un genre*. Paris : Classiques Garnier.
- ZENETTI, M.-J. (2020). « Littérature contemporaine : un "tournant documentaire" ? ». In A. Gefen, & A. James (dir.), *Territoires de la non-fiction : Cartographie d'un genre émergent* (p. 148-163). Leiden : Brill.

## NOTES

1. Certains objets reliés à l'œuvre principale disposent parfois d'un autre titre : par quasi-nécessité dans le cas d'une traduction (quoique cela ne soit pas systématique, *Ubu roi* n'étant par exemple pas toujours traduit en anglais) ; en raison de variations importantes dans le cas de productions textuelles ou scéniques antérieures ou ultérieures, des *Polonais* au spectacle *Ubu roi* (ou presque). Or, la question de l'identité des titres ne doit pas être confondue avec celle de l'identité des œuvres : certaines œuvres connaissent plusieurs titres et certains titres désignent plusieurs œuvres distinctes.

2. Dans ce dernier cas, on dira que plusieurs objets partagent tout ou partie de leur *identité opérable*. Au sujet des œuvres théâtrales, voir notamment les travaux de R. Bionda (2018).

3. L'adjectif « opérable » est relatif au substantif « œuvre » (*opus, operis*) et ne doit pas être confondu avec l'adjectif « opératique », relatif à l'opéra.

4. Selon Gérard Genette (2010, *passim*), l'œuvre littéraire connaît un « régime d'immanence » la faisant correspondre à un « objet idéal » – un *texte* –, lequel se trouve « manifesté » par plusieurs « objets physiques » ou « événementiels » comme les *livres* ou les *lectures publiques*. Cela ne signifie pas que l'œuvre littéraire se confond avec « son » texte, dans la mesure où il existe régulièrement « plusieurs objets d'immanence [...] idéaux » (p. 174) pour une seule œuvre, en l'occurrence plusieurs textes ou plusieurs versions du « même » texte. Chacun de ces objets idéaux pouvant ensuite être manifesté diversement, par plusieurs objets physiques ou événementiels distincts, le nombre de manifestations d'une même œuvre se révèle parfois très élevé. Genette distingue encore plusieurs types de « manifestations partielles » (voir le chapitre du même nom, p. 327-253).

5. Voir la contribution de Gaëlle Théval dans ce dossier.

6. Selon Alain Vaillant, « le XIX<sup>e</sup> siècle » correspond au « triomphe de l'imprimé », où « les nouvelles industries culturelles de l'édition et de la presse périodique jouent désormais un rôle central pour la vie littéraire elle-même » (Vaillant, 2009, § 1), ce qui ne serait pas sans effet sur la littérature elle-même. La littérature entrerait vers 1830 dans un état de « crise », qui résulterait de la disparition de « l'ensemble complexe des médiations qui s'interposaient entre l'acte singulier de création et la communication publique par l'imprimé » (Vaillant, 2005, § 19) et qui se traduirait par un « processus de textualisation de la littérature » : « c'est la nature même de la littérature qui s'en trouve bouleversée. Celle-ci n'est plus faite de discours esthétiquement mis en forme pour réaliser l'antique mission médiatrice de la parole, mais de textes donnés à lire et à consommer suivant les règles de la nouvelle culture du livre » (§ 20).

7. On peut « faire une littérature pour l'oreille jouant sur l'écoute », rappelle Philippe Roussin (2005, p. 409) à propos des réflexions de Paul Valéry, dans les années 1930, sur le devenir purement oral de la littérature écrite, que celui-ci imagine advenir par l'intermédiaire de la radio, notamment.

8. Pour Gouhier, le problème se pose en ces termes : d'une part, les mises en scènes appartiendraient à ce qu'il nomme, dans les années 1930-1940, l'« essence du théâtre » ; d'autre part, elles ne jouiraient pas d'une « existence objective ». C'est pourquoi il propose l'idée d'une œuvre théâtrale « à deux temps », composé d'une « création » (l'écriture), puis d'une « récréation » (la mise en scène). Les choses ne se posent plus nécessairement en ces termes aujourd'hui. À ce propos (la conception de Gouhier et ses reconsidérations actuelles), voir un entretien récent avec Joseph Danan (2020).

9. Didier Plassard remarque par ailleurs que « [l]a publication des textes dramatiques n'est [...] pas la seule voie par laquelle l'art éphémère du théâtre peut accéder au statut de monument », notamment dans le cas de « nombreuses formes théâtrales orientales » qui se donnent comme « une totalité spectaculaire conservée de génération en génération à travers les siècles » (2010, p. 13).

10. « Je voudrais créer ce que j'appelle une “scène littéraire” permanente qui serait entièrement dédiée aux écrivains, aux rencontres, à la littérature vivante et à ses

nouveaux modes d'expressions : en particulier les lectures et les performances croisant le texte avec d'autres formes artistiques (musique, image, vidéo...) » (cité dans Solym, 2012). Depuis, ce souhait s'est largement réalisé dans le cadre de festivals et à la Maison de la Poésie.

11. Jérôme Meizoz a commenté les stratégies auctoriales utilisées par les écrivaines et écrivains évoluant en régime médiatique. Il souligne la reconfiguration contemporaine des postures d'auteur : celles-ci ne sont aujourd'hui pas étrangères aux logiques managériales ou au *branding* (2020a). Le régime de visibilité dominant dans lequel les auteurs et autrices sont aujourd'hui plongés explique cette propension à l'autopromotion, qui redouble la présentation de soi inhérente à toute publication signée d'un nom d'auteur. Les nouvelles plateformes, scènes, festivals et formes audiovisuelles accroissent les *effets de présence* des figures auctoriales et de leurs noms – et la plupart des formes de littérature hors du livre impliquent d'ailleurs l'auteur ou autrice *in presentia* : accompagner la sortie d'un livre exige de s'en faire le lecteur ou la lectrice pour un public (Meizoz, 2020b). Au regard des littératures hors du livre, on remarquera que s'avancer sur la scène, en auteur-performeur, c'est aussi « faire marque » (Thérenty & Wrona, 2020, p. 28). Il s'agit aussi d'en assurer la promotion lors d'entretiens littéraires (Yanoshevsky, 2018) ou, *a minima*, de participer à des séances de dédicaces, afin de présenter son corps comme gage d'une relation personnifiée à la littérature (Meizoz, 2016).

12. Sur la « néolittérature », voir les travaux de Magali Nachtergaele (2015).

13. Si l'on s'en tient par exemple à la description avancée par Nelson Goodman (2011), la littérature excède régulièrement les limites posées par son statut d'art à « une phase » (celle de son écriture), dont l'« exécution » (l'écriture) précède sa publication et sa réception, et connaissant un régime « allographique » (dont on copie les œuvres sans aboutir à une contrefaçon). Sa proposition n'était pas essentialiste, comme il l'expliquera plus tard : « [...] je ne soutiens pas du tout que la question de savoir si un art donné est autographique ou allographique dépend d'autre chose que d'une tradition qui aurait pu être différente et peut aussi changer. Des facteurs comme le caractère éphémère des exécutions et la participation de plusieurs personnes peuvent contribuer à faire qu'un art soit allographique ; mais cela ne signifie pas du tout que tout art doit toujours avoir été ou être à jamais allographique ou autographique » (2009, p. 58-59).

14. « L'implémentation d'une œuvre d'art peut être distinguée de sa réalisation (*execution*) [...]. La publication, l'exposition, la production devant un public sont des moyens d'implémentation – et c'est ainsi que les arts entrent dans la culture. La réalisation consiste à produire une œuvre, l'implémentation consiste à la faire fonctionner. »

## RÉSUMÉS

L'objectif de ce dossier est de réfléchir aux multiples manières dont un texte dit « littéraire » peut circuler auprès de ses divers publics sur le temps long. À la faveur d'une définition large de

la notion de « publication », le numéro prête attention à la « vie des œuvres » – dont l'identité s'avère régulièrement intermédiaire ou plurimédiale. En conjuguant les approches poétiques, esthétiques et sociologiques dans l'analyse, il entend œuvrer au partage des outils utiles à l'étude des activités et des œuvres « littéraires », dans toute leur diversité, et au rapprochement des disciplines et des traditions que ces activités et œuvres intéressent.

This aim of this issue is to reflect on the multiple ways in which a so-called “literary” text can circulate among its various audiences over time. Building on a broad definition of the notion of “publication”, the issue pays attention to the “life of the works”—whose identity is often intermedial or plurimedial. By combining poetic, aesthetic and sociological approaches, it intends to work towards the sharing of tools useful for the study of “literary” activities and works, in all their diversity, bring together disciplines and traditions interested in these activities and works.

## INDEX

**Mots-clés** : publication, littérature, texte, médias, édition, performance

**Keywords** : publication, literature, text, media, edition, performance

## AUTEURS

**ROMAIN BIONDA**

Université de Lausanne

**FRANÇOIS DEMONT**

Université de Lausanne

**MATHILDE ZBAEREN**

Université de Lausanne

---

# Monumentalisation

*Monumentalization*

---

# Faire littérature autrement

Modalités de publication et de lecture des *carmina epigraphica* latins

*Literature in Another Way*

*Publishing and Reading Modalities of Latin Carmina Epigraphica*

Dylan Bovet

---

- 1 *Happenings*, lectures publiques, slam, rap, tag : les *xx*<sup>e</sup> et *xxi*<sup>e</sup> siècles ont multiplié les supports et les occasions de l'expression poétique, autant du côté de l'oral que de celui de l'écrit. Point commun de ces pratiques, la sortie hors du livre pousse à repenser les circuits traditionnels de publication où le livre est seul à même de consacrer un texte comme *monument* de la littérature. C'est cette institution qui, à partir du *xvii*<sup>e</sup> siècle seulement et au *xix*<sup>e</sup> surtout<sup>1</sup>, a posé la publication à travers le livre et l'auteur comme les enjeux majeurs de ce que doit ou peut être la littérature<sup>2</sup>. Le livre est alors entendu comme le *medium* qui permet au discours de l'auteur (locuteur) d'atteindre *in absentia* un lecteur (destinataire), via un éditeur qui aura produit l'objet-livre<sup>3</sup>. Il est encore le lieu où a historiquement convergé la « publicité » de l'œuvre, au sens étymologique d'« action de rendre public<sup>4</sup> » (Philizot, 2022, p. 17-19 ; Murzilli, 2018, p. 19). Il n'est pourtant pas la seule destination de la littérature, mais une possibilité parmi d'autres, raison pour laquelle les pratiques hors du livre évoquées en préambule contribuent à (re)définir en retour les catégories de « littérature » et de « non-littérature » (Meizoz, 2018 ; Théval, 2018, § 2 ; Rosenthal & Ruffel 2010, 2018). L'un des éléments qui se dégagent de ces performances et fonde une littérature en acte est la force pragmatique qu'elles déploient<sup>5</sup>. De même, aux transformations du support de l'écrit et de sa publicité, il faudrait encore ajouter celles des postures de l'auteur et du lecteur, nourries par la réflexion poststructuraliste des années 1970<sup>6</sup>.
- 2 Les questions que soulèvent ces reconfigurations contemporaines apportent de nouvelles perspectives pour repenser certains textes de l'Antiquité : un monde où le livre, avant l'invention de l'imprimerie, n'est pas encore le moyen de transmission privilégié de la littérature qu'il deviendra par la suite, où la notion d'auteur recouvre une réalité autre et où l'institution littérature n'existe pas encore. Que dire alors des textes se trouvant conçus *de facto* hors du livre ? Notamment l'épigraphie, définie précisément comme une écriture sur tous types de supports (à l'exception du *papyrus* et

du *codex*) et qui est généralement une écriture exposée<sup>7</sup>. De plus, dans un monde romain où perforce l'écrit (Corbier, 1987), l'épigraphie est une sorte d'« écriture ordinaire » (Fabre, 1993) : elle recouvre les tombeaux, les monuments publics et, sous forme graffitée, les murs des cités.

- 3 Partant de là, nous étudions ici un corpus particulier de l'épigraphie latine : celui des *carmina epigraphica*. Inscriptions versifiées, poèmes inscrits : la question de leur littéarité se pose tant dans la synchronie, au moment de leur production et de leur circulation, que dans la diachronie de leur réception au sein des études latines. Car en plus d'être des écritures épigraphiques, les *carmina* sont encore des écritures poétiques<sup>8</sup>. Ainsi, avant même de savoir comment ils sont susceptibles de faire littérature, ces textes relèvent avant tout d'une anthropologie de l'écriture<sup>9</sup> (Laffont, 1984), de la lecture et de la performance, mis en jeu dans et par une forme poétique<sup>10</sup>. Ils invitent donc à penser ensemble les critères formels et les phénomènes sociaux et culturels qui les font exister et circuler<sup>11</sup>.
- 4 La publication des *carmina* est un aspect d'autant plus déterminant que les inscriptions versifiées, initialement gravées sur la pierre, ont fait leur entrée dans le livre, dès l'Antiquité tardive et surtout à la Renaissance. Elles ont ainsi constitué, à côté du canon de la poésie des poètes latins « classiques » – faute de mieux –, un canon de poésie épigraphique. Qualifier cette dernière de « littérature minime/mineure », en regard de la « littérature majeure/officialle » (Gamberale, 1993, p. 380-381), revient à opérer une distinction ordinaire lorsque l'on parle de littérature des marges (Dubois, 2005, p. 189-217).
- 5 Penser la circulation de la littérature antique hors du livre implique de questionner, à travers les époques, son lectorat, ses auteurs, sa publication et sa publicité (c'est-à-dire son régime de visibilité et d'expérience), sa réception, ainsi que sa place dans les canons. La distance temporelle qui sépare la production des poèmes épigraphiques des catégories modernes ne peut se passer d'une contextualisation et d'une historicisation constantes des fonctionnements des dispositifs littéraires<sup>12</sup>. Aussi, nous voulons montrer comment la ou les modalités de publication sont entendues à travers des époques et des pratiques et comment ils font diversement littérature. D'une part, dans l'Antiquité, elles révèlent une pratique de la lecture des poèmes lors de performances à la fois sociales, culturelles et rituelles, tournées vers la production de monuments (supports et objets du souvenir), vers la réception du texte inscrit, tout autant que vers la production de nouveaux énoncés ; ensemble de pratiques constitutives du fait littéraire. D'autre part, le support du livre adopté ensuite, son autorité et l'intervention d'éditeurs-philologues ont joué un rôle déterminant dans la (re)définition *a posteriori* d'un certain statut littéraire des *carmina*.

## La poésie épigraphique : une littérature qui n'en est pas une ?

- 6 *Carmina Latina epigraphica* (ci-après *CLE*) désigne avant tout un corpus d'inscriptions latines de forme versifiée, constitué au fil des siècles et publié par Bücheler et Lommatzsch entre 1895 et 1926, comme seconde partie de l'*Anthologia Latina*<sup>13</sup>. Les textes consignés dans cette édition livresque sont datés entre le milieu du III<sup>e</sup> siècle avant notre ère et le VI<sup>e</sup> siècle après, mais la majorité remonte au II<sup>e</sup> et au début du III<sup>e</sup>

siècle apr. J.-C. Toutes les régions occidentales de l'empire romain y sont représentées (Italie, Hispanie, Gaules, Germanie, Afrique du Nord). Les inscriptions versifiées constituent pourtant à peine plus de 1 % de l'ensemble de l'épigraphie latine connue, soit une estimation d'environ 4 200 *carmina* (Sanders, 1991, p. 216). Le choix d'une forme répondant à un code métrique (hexamètres et distiques élégiaques surtout) n'est pas anodin dans une épigraphie latine en prose : on peut donc considérer que ce choix procède, entre autres, d'une intention littéraire, au sens où il rend possible une appréhension d'ordre poétique<sup>14</sup>.

- 7 En raison de la matérialité du support d'écriture et des informations qu'il recèle, l'étude de ces textes, en tant que documents, relève du domaine de l'archéologue et de l'historien (Lassère, 2011, p. 247) et, en tant que littérature, du champ du philologue. Les *carmina* se trouvent par conséquent au croisement de plusieurs perceptions disciplinaires du texte<sup>15</sup> et de diverses pratiques d'écriture. D'une part se trouvent les inscriptions sépulcrales – les plus nombreuses, près de 80 % des *carmina* (Sanders, 1991, p. 217) – et les dédicaces. Toutes les deux sont des œuvres de circonstance et de commande, des écritures planifiées qui nécessitent le concours de plusieurs acteurs pour composer et inscrire le texte. D'autre part, certains *carmina* sont des *graffiti*, textes grattés sans préparation d'un support d'écriture (Lohmann, 2018 ; Benefiel, 2017, p. 353). Plutôt que de constituer un ou des genres littéraires distincts, les *carmina* sont donc avant tout des pratiques poétiques et scripturales.
- 8 Des similitudes formelles ont existé entre poésie épigraphique et poésie classique, ce qu'illustrent de nombreux transferts et rapports entre l'une et l'autre (Gómez Pallarès, 1993 ; Ramsby, 2007). Ceci est tout particulièrement vrai de certains genres littéraires comme l'épigramme ou l'élégie<sup>16</sup> (Dinter, 2011). De ce point de vue, on a pu parler de la « connaturalité » de l'une et de l'autre (Fernández Martínez, 1999b, p. 52), que ne distingue aucune différence culturelle<sup>17</sup>. Formellement et culturellement, les *carmina* sont donc bien de la littérature au sens défini plus haut.
- 9 Néanmoins, contrairement à la poésie classique généralement associée à une élite, la poésie épigraphique sépulcrale, majoritairement représentée par les *carmina*, est principalement le fait de franges basses de la population, celle des masses populaires appartenant à la *media plebs* (CLE 1111, v. 5)<sup>18</sup>. Elle concerne les affranchis et les esclaves, les femmes et les enfants, autant de groupes à la périphérie de l'organisation sociale antique. La poésie épigraphique est alors un moyen, pour les individus issus de ces groupes, d'avoir dans la mort un certain relief<sup>19</sup>.
- 10 Cette façon autre d'être au monde par le *carmen* – terme à la fois autoréférentiel et mis en scène dans certaines inscriptions au contenu méta-poétique<sup>20</sup> – dépend également de la dimension pragmatique, agentive, qu'a cette forme en latin<sup>21</sup>. Dans l'épithaphe, l'inscription poétique a certes une fonction mémorielle et cultuelle (Caroll, 2008 ; Bovet, 2023), mais elle vise aussi à maintenir, par le moyen de l'écriture, un dialogue entre vivants et morts. Ce dialogue repose avant tout sur des fictions énonciatives (Belloc, 2009) et joue sur la fonction phatique (Jakobson, 1960, p. 217) pour générer des effets de présence<sup>22</sup>. Des formules d'ouverture et de clôture peuvent encadrer la situation d'énonciation (*quisque uenis legis* : « qui que tu sois qui viens, tu lis » ; *tu qui praeteriens dicas* : « toi qui passes, dis »). Un *carmen* de Mérida (CLE 1451), daté de la fin du I<sup>er</sup> siècle ou du début du II<sup>e</sup> de notre ère et célébrant un couple d'affranchis, illustre le concours de plusieurs éléments paradigmatiques de la dialectique de l'épithaphe latine :

Prose : *M(arcus) Heluius O lib(ertus) Mar/sua ann(or)um LX Mallia O / lib(erta) Galla uxor ann(or)um / XXXXI h(ic) s(iti) s(unt) s(it) u(obis) t(erra) l(euis) //*

Carmen : *Tu qui carpis iter gressu / properante uiator*

*siste / gradu(m) quaeso quod peto parua / mora est*

*oro ut praeteriens / dicas s(it) t(ibi) t(erra) l(euis)*

« Marcus Helvius Marsua, affranchi d'une femme, âgé de 60 ans, sa femme Mallia Galla, affranchie d'une femme, âgée de 41 ans sont enterrés ici : "que la terre vous soit légère !" ».

« Toi qui prends la route, d'un pas pressé, voyageur,

arrête ton pas, s'il te plaît, ce que je te demande c'est une petite pause ;

je t'en prie, en passant dis(-moi) : "que la terre te soit légère !" »

- 11 Cet exemple indique qu'il s'agit d'une poésie populaire non seulement dans sa diffusion, mais encore dans ses traits de langue, sa graphie<sup>23</sup>, sa syntaxe, sa métrique parfois approximative<sup>24</sup> et ses compositions faites de formules épigraphiques et de citations<sup>25</sup>. En guise d'illustration, on notera ici que les formules épigraphiques juxtaposées forment un dernier vers pentamétrique trop long d'un pied. Ces spécificités ont souvent conduit les philologues à des jugements de valeur sur la littérarité des *carmina* ou sur leur manque d'originalité (Lassère, 2011, p. 246 ; Fernández Martínez, 1999, p. 48), vis-à-vis de la poésie des auteurs classiques. On peut sans doute y voir l'expression d'une certaine idée romantique du génie créatif de l'auteur – jugée indispensable pour faire littérature (Bokobza Kahan, 2009, § 5), ainsi que les *a priori* attachés habituellement tant à la littérature populaire<sup>26</sup> qu'à la littérature régionale. Naturellement, les *carmina* font partie de l'une comme de l'autre<sup>27</sup>.
- 12 Ces appréciations sont venues mettre en tension, de manière artificielle et monolithique, d'un côté la poésie classique et de l'autre la poésie épigraphique ; valorisant le statut littéraire de la première, le dépréciant pour la seconde. Ces jugements s'attachent pourtant *a posteriori* aux *carmina*. Ils sont hérités principalement de leur transmission à travers le livre, de leur intégration à la philologie au moment même où l'institution littérature se développe et établit ses canons, à partir du XVII<sup>e</sup> siècle (Chartier, 1992, p. 49-50 ; Viala, 1985 ; Dubois, 2005). Ce changement de *medium* entraîne un changement de lecture et de lectorat qui modifie sensiblement la perception des textes. Nous y reviendrons, mais non sans avoir évoqué au préalable la façon dont les *carmina* circulent en tant que textes poétiques dans le système de valeurs, de production, de publication et de réception qui est le leur.

## Écriture en contexte, contexte de performance : les voies de publication des *carmina*

- 13 La durabilité du support épigraphique est l'une des caractéristiques recherchées par celles et ceux qui font graver un texte sur la pierre. *Sta lapis in longum*, « reste pour longtemps, pierre ! », proclame une épitaphe (CLE 1075, v. 1). Même le *graffito* s'inscrit, dans une certaine mesure, dans la durabilité, dès lors que son effacement implique la réfection du stuc couvrant le mur<sup>28</sup>. La durabilité matérielle du texte va de pair avec sa mémorialisation, rendue possible par sa visibilité en tant qu'écrit exposé<sup>29</sup>. Ceci vaut d'autant plus pour les épitaphes placées le long des voies de communication, aux abords des routes, à l'entrée des villes, c'est-à-dire dans des lieux de passage qui exposent les *carmina* et appellent leur lecture. La constitution d'une mémoire collective des défunts passe tout entière par cette présentation permanente aux yeux des vivants.

Ainsi, pour les *carmina epigraphica*, le support assure la pérennité, le statut d'exposition une visibilité qui lui garantit un public et en fait une mémoire.

- 14 Si le texte d'une inscription est publié dès lors qu'il est exposé à la vue de tous, c'est sa lecture répétée, conditionnée par sa poétique, qui lui permet de circuler. Pour les inscriptions sépulcrales, ce processus commence avec la pose du monument et l'affichage de son poème gravé. Ils donnent l'occasion d'une première lecture performative, à haute voix<sup>30</sup> (Caroll, 2008), qui fait exister publiquement le texte. Le public est composé en priorité par la famille, des proches, voire des compagnons de fortune du défunt, lorsque celui-ci meurt loin des siens<sup>31</sup>. C'est par ce public que le *carmen* sera (re)lu à l'occasion de certaines fêtes commémoratives<sup>32</sup>. Cela n'empêche pourtant pas le texte d'avoir également une portée plus universelle : tout passant susceptible de lire l'épithaphe constitue un public potentiel. Nombre de textes sont d'ailleurs explicitement tournés vers ce lectorat élargi : *praeteriens quicumque legis consiste uiator*, « qui que tu sois, voyageur en chemin, qui lis, arrête-toi ! » (CLE 1007, v. 1). Voici une façon traditionnelle de s'adresser à un public itinérant et d'en faire, à travers la pragmatique du *carmen*, un lectorat. Comme l'a montré Emmanuelle Valette-Cagnac (1997, p. 108), les *carmina* funéraires sont tout particulièrement écrits *en fonction* de leur lecteur<sup>33</sup>. À ce titre, ils placent leur situation d'énonciation dans la lecture plutôt que dans l'écriture<sup>34</sup>. Si la publication au sens d'exposition matérielle du texte constitue l'acte fondateur, performatif et rituel de la lecture (Rüpke, 2004, p. 34), ce sont les lectures successives, oralisées, accompagnant des actes commémoratifs, qui assurent durablement la mémoire du défunt à travers la diffusion du poème « sur la bouche des hommes<sup>35</sup> ». Non seulement lecture performative, la lecture des épithaphe est aussi « contextuelle<sup>36</sup> ». En aucun cas elle n'est, en ce sens, la lecture littéraire que nous pouvons faire aujourd'hui de ces textes<sup>37</sup> (Dupont, 1994, p. 13-16). En lisant, le lecteur antique d'inscriptions performe un discours qui agit sur le monde<sup>38</sup> et fait avant tout acte de mémoire. Ainsi, la fonction du poème est de consacrer le monument sur lequel il est inscrit comme lieu du souvenir, rendu vivant par sa continuelle (re)lecture. Plus qu'un simple texte informatif, un *documentum* qui (r)enseigne (*docere*) – ce que peut très bien la prose des parties onomastiques des inscriptions –, le *carmen* est l'instrument du souvenir (*monumentum*). C'est peut-être même sur un monument qui porte lui-même un poème inscrit et qui sera contexte de performance que la dimension pragmatique de ce processus de monumentalisation se déploie le mieux, support et poème se monumentalisant l'un l'autre.
- 15 Le code rythmique du poème et le déploiement de dispositifs pragmatiques, énonciatifs et phatiques qui impliquent personnellement le lecteur ont pour objectif de construire la mémoire. Prenons une situation commune d'énonciation dans l'épithaphe où le défunt s'exprime à la première personne à un passant qu'il interpelle à la deuxième<sup>39</sup>. Lors de la lecture oralisée, le passant est amené à vocaliser les mots du défunt, à superposer sa propre personne à cet autre « je », à se substituer au mort par la voix. Et tandis qu'il fait revivre le mort, il s'adresse aussi à lui-même, simple passant (Bovet, 2023). Au-delà de rappeler simplement les noms des défunts, le lecteur redonne vie à leurs voix, dans une promesse d'existence éternelle. Le rôle du lecteur dans ce processus est donc central et sa participation est codifiée par le texte, comme en témoigne le dispositif énonciatif mis en place. C'est un trait de l'écriture poétique épigraphique que de mettre constamment en jeu le lecteur comme une figure performatrice indispensable à la médiation de l'écrit fixe, exposé, en tant qu'agent de la circulation du discours.

- 16 Ce processus de circulation n'est pas très différent de celui de la publicité des œuvres classiques dont nous résumons ici quelques enjeux en vue d'en souligner les similitudes. L'événement qui fait acte de publicité d'un texte de Virgile, Horace ou Ovide est la *recitatio*, une forme de lecture oralisée, devant une audience que lient des rapports sociaux (White, 1978). Il s'agit d'une lecture performative, au sens où elle fait le texte, avec pour enjeu « de créer du *monumentum* à partir d'une énonciation particulière, mais encore de bâtir du mémorable dans un cadre privé » (Valette-Cagnac, 1997, p. 115). Lors de cette lecture oralisée, le texte n'est pas encore fixé définitivement, mais demeure en écriture, soumis à l'approbation et aux sollicitations de l'auditoire. Une fois cette étape passée, la divulgation se fait par circulation de l'œuvre dans des cercles de plus en plus élargis. Avec le concours éventuel d'un *librarius* qui fait office d'« éditeur », elle gagne ainsi, par copies successives et une fois que l'auteur a cédé son bien (*dare, edere, emittere, publicare*), un public qui lui est inconnu<sup>40</sup>. Si ce processus, dans une société qui précède l'imprimerie, autorise la circulation de l'œuvre, il ne garantit aucunement une version unique du texte, pas plus qu'il n'est en mesure d'assurer des droits à son auteur. La *recitatio* constitue dès lors un moment symbolique de lecture première qui sert de référence pour toutes les autres lectures du texte à haute voix qui réitèrent cette performance (Valette-Cagnac, 1997, p. 159-163). La copie écrite en circulation est, par conséquent, tout autant le résultat d'une performance que le support des suivantes.
- 17 Face à ce processus, la distinction que pose la publication d'une inscription est le caractère définitif du texte dès le moment de son affichage public : aucune oralisation ni aucune copie divergente ne viendra menacer la teneur du texte inscrit sur la pierre, même si celui-ci est le reflet d'une performance initiale. En outre, ce support impose une absence de circulation des copies vers et entre les mains d'un public, mais suppose plutôt la circulation des lecteurs entre les inscriptions, mots en bouche et en tête. On notera toutefois les similitudes entre poésie classique et poésie épigraphique dans le caractère performatif et oral de la publication première d'un texte, puis dans celui de sa diffusion et de sa réception par un public jouant un rôle actif en tant que lecteur-performeur.
- 18 En l'absence de support assuré, il revient au poème classique lui-même, en tant que texte artistique doté de sa propre agentivité, d'assurer, par sa pragmatique, son devenir-monument. Du moins, c'est ainsi que l'exprime Horace à la fin de ses propres odes (*carmina* en latin) : *exegi monumentum aere perennius*, « j'ai achevé un monument plus durable que le bronze » (*Carmina* III, 30, v. 1). En aucun cas il n'est question de se fier à la pérennité d'un support matériel et à sa capacité à sauvegarder l'écrit poétique – au moins les *carmina epigraphica* peuvent-ils encore compter sur la pierre. C'est le pouvoir intrinsèque et pragmatique du *carmen* à produire du *monumentum* qui fait qu'à travers son texte l'auteur sera lu, c'est-à-dire avant tout dit (*Carmina* III, 30, v. 10 : *dicar*), performé, vivifié et donc immortalisé. C'est à ce prix seulement qu'un écrivain deviendra un nom d'auteur, associé à des œuvres dignes de mémoire.
- 19 Reste cependant une différence fondamentale entre un *carmen epigraphicum* et la poésie classique. Elle réside précisément dans l'association de l'acte d'écriture à un nom d'auteur-écrivain – figure, nous l'avons vu, extrêmement instable dans un monde antique où un texte classique se trouve à tel point à la merci des lecteurs (Tarrant, 2016, p. 4-5). La construction de la figure auctoriale se pose en revanche très différemment dans les *carmina*, la plupart du temps anonymes.

## L'auctorialité des *carmina* : poète, *auctor* et fonction-auteur

- 20 Que les poètes latins se nomment *poeta* (poète), *uates* (poète inspiré), *scriptor* (écrivain) (Pierre, 2016, p. 190-285) ou parfois *auctor*, il faut d'emblée distinguer ces termes de ce que nous pouvons entendre par « auteur<sup>41</sup> ». Une publication de l'œuvre où jouent *recitatio*, diverses relectures et circulation de copies empêche de voir, dans l'Antiquité, une attache stricte entre un texte publié et son auteur<sup>42</sup>, ce qui conditionne en retour la constitution historique et culturelle de la fonction-auteur<sup>43</sup> (Foucault, 1969, p. 73-79). Si pour les *carmina* antiques graffités, la relation semble, de prime abord, directe – l'« auteur » est celui qui compose et écrit le texte (Solin, 1970, p. 13) – il n'en va pas de même pour les inscriptions funéraires et dédicatoires autour desquelles s'organise toute une profession, avec de multiples intermédiaires (Susini, 1968, p. 42-43 ; Donati, 2013). Dans les officines épigraphiques, les tâches sont organisées entre : 1) le compositeur en charge de choisir les mots de l'inscription qui, dans le cas d'inscriptions versifiées, peut être qualifié de poète au sens premier d'« artisan des vers<sup>44</sup> » ; 2) l'*ordinator* qui dispose le texte et l'organise dans l'espace d'écriture, sur la pierre ; 3) le lapicide en charge de la gravure. Notons que ces trois fonctions distinctes peuvent être assumées par une ou plusieurs personnes.
- 21 La première de ces fonctions intéresse notre propos : celle de versificateur, *a priori* « auteur » du texte. Pourtant, si l'on cherche dans les *carmina* la trace de ce dernier sous les termes *poeta*, *uates*, *scriptor*<sup>45</sup> ou *auctor*, ou encore sous une signature, on se trouve confronté à une absence déconcertante. Point de marque d'auctorialité lorsque le contenu est poétique, ni dans les épitaphes, ni dans les dédicaces, ni même dans les *graffiti* – alors même que, dans ce dernier type d'écriture, inscrire son nom constitue un acte scripturaire premier (Corbier, 2017, § 24).
- 22 Une partie de la critique, en quête de littérarité dans les *carmina*, s'est pourtant attachée à la recherche des « auteurs » épigraphiques (Cugusi, 1985, p. 21-90, 2018), suscitant un débat méthodologique (Gamberale, 1988, p. 498 ; Massaro, 2013, p. 259). La *Quellenforschung*, soit l'identification et l'étude des citations et des sources, participe du même élan<sup>46</sup> : lorsqu'il s'agit de vers, l'absence d'« auteur » semble aujourd'hui souvent inacceptable<sup>47</sup>, conduisant à une recherche perpétuelle d'« auteur » pour *autoriser* le texte poétique. Cependant, cette démarche a trait à la problématique que soulèvent ces poèmes : ils n'ont pas de construction auctoriale ayant pour objectif d'identifier un auteur au sens de créateur du texte, parce que la fonction-auteur y est reportée.
- 23 Si le versificateur est invisible – tout comme l'*ordinator* ou le lapicide d'ailleurs – c'est que la fonction-auteur dépend de réalités anthropologiquement autres. Nom d'agent formé sur le verbe *augere*, « augmenter », l'*auctor* est, pour les Romains, le garant et le transmetteur d'une tradition préexistante, celui qui imite (*aemulari*, *imitari*), mais également celui qui, divinement inspiré, prononce avec autorité et « détermine un changement dans le monde » (Benveniste, 1969, p. 148-151). L'*auctor* est ainsi un (re)fondateur (Arendt, 1972, p. 161) de la tradition et des valeurs romaines des ancêtres<sup>48</sup>. Dans les épitaphes, la figure d'*auctoritas* n'est jamais celle du versificateur, raison pour laquelle son acte d'écriture ou son nom n'apparaissent pas. En fait, toute l'attention se porte sur un autre nom : celui du défunt. Devenu ancêtre, divinisé sous forme de Mânes, il est le véritable *auctor* du texte au sens latin : c'est lui qui, parlant *in*

*absentia*, donne à lire aux générations futures<sup>49</sup>. À ce titre, son nom est souvent mis en évidence par des caractères plus grands que le corps du texte, mais aussi, parfois, par des jeux de mots et d'acrostiches. La même *auctoritas* est conférée à tout dédicant qui fait inscrire un poème épigraphique<sup>50</sup>. Elle participe de la même relation qui lie le *patronus*, « patron », et le poète dans la poésie classique : l'*auctoritas* première est toujours celle du destinataire du poème, du patron, celui qui garantit socialement son existence<sup>51</sup>, et c'est dans un second temps seulement qu'« il y a transfert d'*auctoritas* du *patronus* au *poeta* » (Dupont, 2004, p. 173). Dans le domaine épigraphique, le versificateur, simple artisan dépourvu de fonction-auteur, compose sous le patronat et la contrainte d'un commanditaire<sup>52</sup>. Il importe à ce seul *auctor*-ci d'être célébré<sup>53</sup>.

- 24 S'il faut chercher dans les *carmina* un transfert de l'*auctoritas*, ce serait davantage du côté du lecteur. En prenant la voix d'un *auctor*, dédicant ou ancêtre<sup>54</sup>, le lecteur est acteur de la transmission de la mémoire et avec celle-ci d'un certain code social. Tout comme le *carmen*, l'*auctoritas* possède une dimension pragmatique (Arendt, 1972, p. 162). À travers ces modes de performance et d'expérience, opératoires dans leur cadre culturel de référence, les épitaphes peuvent, par conséquent, être entendues « comme des instruments d'action sur le monde et, partant, se constituer en tant que telles, pragmatiquement et programmatiquement, comme des agirs sociaux » (Murzilli, 2018, p. 24). Or, la lecture performative de ces paroles d'*auctoritas* permet d'intégrer, d'« avoir des exemples », *auctores habere* – expression idiomatique latine (TIL 1206.24-40) –, mais encore d'avertir, de conseiller (*monere*), autre fonction du monument. En incarnant l'*auctor* – *auctor sum*<sup>55</sup> –, le lecteur participe de cette *auctoritas* qui se trouve étendue. Telle inscription peut dès lors proclamer « vous qui lisez, apprenez de nous cet exemple » (CLE 1004, v. 4 : *exemplum / a nobis discite qui / legitis*), avec la certitude que celui-ci sera reproduit. D'ailleurs, les exemples relèvent tout autant de la conduite morale que de l'écriture : *dum legis hoc discite ponere et ipse tibi*, « pendant que tu lis [ce poème], apprends aussi à t'en faire un pour toi-même » (CLE 1190, v. 7). La lecture performative de l'épithaphe, en plus d'être le lieu de la réception d'une mémoire passée, est aussi le point de départ d'un acte de réactualisation et d'écriture. Or cette écriture peut se rapprocher de ce que Vallette-Cagnac a appelé « écriture orale » dans le cadre de la *recitatio*, étant entendu que l'oralité intervient « à la fois en amont et en aval de l'écriture » (1997, p. 166). Fonction-lecteur et fonction-auteur apparaissent donc indissociables dans une production littéraire latine qui repose tout entière sur l'*imitatio* (imitation), l'*aemulatio* (émulation) et la *retractatio* (réécriture)<sup>56</sup>. Lecteurs et auteurs sont dotés d'une textualité latente ; ils sont entre les textes, à la fois dans une pratique de lecture et dans une pratique d'écriture (Dupont, 1994, p. 21).
- 25 Le nécessaire effacement du versificateur dans les *carmina* se fait au profit du garant réel de l'autorité du texte, mais aussi au profit du lecteur antique. La place de ce dernier ne peut s'apprécier pleinement qu'une fois la préoccupation de l'auteur écartée et la naissance du lecteur déclarée (Barthes, 1984, p. 69), afin de lui reconnaître, dans la poésie latine, un rôle central dans la performance, la publication et la réception des textes<sup>57</sup>. Par ailleurs, même si les auteurs ne sont pas ceux que l'on attendrait, cela n'empêche pas les *carmina* de jouir d'une autorité suffisante pour être repris, cités, copiés à l'échelle d'une région ou de l'empire, s'inscrivant ainsi dans les dynamiques d'écriture qui fondent la littérature latine.

## De la pierre au livre : nouvelle circulation des *carmina*

- 26 Le système de circulation des *carmina* esquissé jusqu'ici s'est trouvé obscurci par l'état dans lequel a été transmis ce corpus, constitué au fil des siècles, sous la forme de livres. La christianisation d'abord, puis les incursions barbares provoquant la chute de l'empire romain ont profondément changé les pratiques épigraphiques<sup>58</sup>. Dans l'Antiquité tardive, l'évolution fondamentale est celle du passage des *carmina* de la pierre au livre, entraînant progressivement la constitution d'un canon de poésie épigraphique.
- 27 C'est au VII<sup>e</sup> siècle, dans le contexte de l'Afrique romaine (Wolff, 2015, p. 1205; Garambois-Vasquez & Vallat, 2019, p. 9-10), que l'on peut faire remonter le début de cette entreprise. Elle est en premier lieu un acte d'érudits ayant pour but de préserver une tradition littéraire latine sur le déclin. Pour sauver divers poèmes jugés dignes d'intérêt – qu'ils figurent sur des monuments ou qu'ils soient des compositions d'auteurs –, on se décide à les recopier dans des manuscrits, à l'instar de *mirabilia* à préserver. Le livre devient un monument d'un genre nouveau, celui de la consignation du souvenir<sup>59</sup>. La modification du support affecte pourtant moins le sens des textes que le dispositif de publication (Rosenthal & Ruffel, 2018, p. 14-15). Cette activité, dorénavant davantage philologique que performative, est menée par des hommes de lettres, genre nouveau de lecteurs qui sélectionnent les pièces pour leurs qualités poétiques, guidés par la volonté de leur faire une place en tant que littérature, dans les livres<sup>60</sup>. Il s'agit des premières étapes de la fondation d'une anthologie de la poésie latine, transmise aux côtés d'un canon littéraire.
- 28 Deux *codices* naissent de cette entreprise, le *Salmasianus* (*Parisinus latinus* 10318) et le *Thuaneus* (*Parisinus latinus* 8071). Redécouverts à la Renaissance, ils suivent un principe de collecte qui guide également les humanistes des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles qui recopient, dans leurs manuscrits, des inscriptions choisies, souvent en raison de leur statut de textes versifiés, y ajoutant à l'occasion certaines compositions de leur cru (Vuilleumier Laurens & Laurens, 2010). Nous pouvons suivre, à travers quelques-uns des titres des éditions successives, les évolutions de cet élan de préservation, de sélection et de compilation de cette poésie latine à la marge. L'édition de Scaliger de 1573, *Choix de pièces de poètes anciens (Catalecta ueterum Poetarum)*, est suivie des *Épigrammes et Poèmes collectés dans les Codices et sur les Pierres (Epigrammata et Poemata e Codicibus et Lapidibus collecta)* de Pierre Pithou en 1590. De nombreuses inscriptions versifiées viennent rejoindre ce corpus, jusqu'à l'édition de Burmann en 1759-1763 (*Anthologia ueterum Latinorum Epigrammatum et Poematum*), augmentée par Meyer en 1835<sup>61</sup>, avant que ne voie finalement le jour l'*Anthologia Latina*. Celle-ci est la première entreprise éditoriale à distinguer nettement, dans une première partie éditée par Riese, un corpus de textes transmis dans les *codices* et attribués, pour la plupart, à des auteurs et, dans une seconde partie, les *Carmina Latina Epigraphica* qui proviennent, directement ou non, du matériel épigraphique, sans pour autant expliciter les choix éditoriaux<sup>62</sup>. Le XIX<sup>e</sup> siècle, qui voit naître l'institution littéraire et l'association auteur-livre, mais aussi l'essor de la philologie et de l'épigraphie<sup>63</sup>, participe pleinement d'un reconditionnement historicisé des *carmina* comme une certaine littérature.
- 29 L'*Anthologia Latina* reste un canon à part, à la marge du canon littéraire classique. Le traitement critique de l'un et l'autre canon repose pourtant sur un même travail philologique, basé avant tout sur le livre. Les éditeurs se sont ainsi largement attribué

un rôle de correcteurs des erreurs et des fautes de goût. Ils n'ont pas hésité, par ailleurs, à compléter les lacunes ou restituer les fragments, selon une lecture attentive, philologique (Cavallo, 2010, p. 13), qui entraîne une nouvelle « écriture de lecteur » (Rabau, 2008, § 13-18). Elle est distincte, bien entendu, de celle que nous évoquions auparavant. Sans « auteur » garantissant les poèmes épigraphiques, ce sont les éditeurs qui ont fait valoir leur autorité, au mépris du témoignage de la pierre<sup>64</sup>.

- 30 La publication des *carmina latina epigraphica* procède de deux ruptures fondamentales qui modifient profondément la portée des inscriptions : d'un côté le passage au livre, support possédant ses propres contraintes matérielles, auxquelles la littérature exposée est irréductible ; de l'autre, la publication philologique. Elle suppose à son tour une lecture philologique ainsi qu'une classification, la création de canons distingués sur la base du support originel (pierre vs. *codex, papyrus*) et sur la possibilité ou non de les attribuer à un auteur – distinction rompant la continuité culturelle de la production poétique latine. Le seul critère de littérarité est alors resté le mètre, ce que révèle l'organisation des pièces dans l'édition de Bücheler-Lommatzsch, ainsi que la présentation du texte poétique seul, renvoyant dans les notes tout ce qui est en prose, notamment les indications biographiques portant les noms des défunts<sup>65</sup>. Les *carmina* se trouvent non seulement arrachés à leur contexte matériel, intégrés à une tradition manuscrite, mais encore disloqués de leur contexte textuel. C'est à ce prix pourtant que certains ont pu être préservés, lorsque les pierres ont fini par disparaître. Il faut attendre les années 1970 pour que ce corpus de textes épigraphiques, constamment augmenté par de nouvelles découvertes<sup>66</sup>, prenne de nouvelles orientations éditoriales qui rendent mieux compte de ses diverses composantes contextuelles, permises aujourd'hui, entre autres, par la publication numérique.

## Conclusion

- 31 Nous nous sommes attaché à montrer que les inscriptions fonctionnent dans un système où publication, performance et auctorialité façonnent les textes et que leur pérennité est assurée, outre le support lapidaire et l'état d'exposition, par la pratique performative de la lecture du *carmen*. Dans le monde romain, les supports des *carmina* et ceux de la poésie classique sont certes différents, mais leurs modes de publicité, la dimension pragmatique du *carmen* et le rôle premier qu'y jouent les lecteurs montrent des similarités. Ces éléments assurent la circulation des œuvres littéraires dans un monde où littérature, auteur et livre recouvrent des réalités différentes des nôtres. Pour aborder cette altérité, nous sommes parti des reconfigurations actuelles de la littérature. Celles-ci résultent de la sortie du livre – cette « capture partielle, temporaire, instituée de pratiques littéraires » (Rosenthal & Ruffel, 2018, p. 6) – qui a (dés)orienté la réception des *carmina* latins. Envisager les modalités de performances poétiques contemporaines rend possibles d'autres lectures des poèmes épigraphiques, au plus proche de ce qu'ils sont à l'origine : des énoncés métriques hors du livre, à appréhender tant dans leur composante écrite qu'orale et que rien n'empêche de cataloguer comme de la littérature<sup>67</sup>.
- 32 Dès lors, la perméabilité de ce qu'on entend par « littérature latine » est en jeu. Plus que jamais, il s'agit d'un « corpus ouvert » (Fernández Martínez, 1999a) que font évoluer les pratiques et réflexions contemporaines. Un exemple en est la publication numérique : par son statut hors du livre, elle expose à tous, en *open access*, de vastes

corpus croisant l'ensemble des caractéristiques matérielles, spatiales et temporelles des *carmina* et celles d'autres textes et hypertextes, autorisant en outre des mises à jour régulières par des éditeurs multiples (Fernández Martínez, 2021). La lecture de textes littéraires latins peut donc se (re)faire autrement qu'à travers des modalités et des pratiques historicisées étrangères à l'Antiquité, pour redonner à tout lecteur sa fonction fondamentale d'acteur du texte et d'agent de son devenir.

---

## BIBLIOGRAPHIE

- AGOSTI, G. (2010). « Libro della poesia e poesia del libro nella Tarda Antichità ». *CentoPagine*, 4, 11-26.
- ARENDT, H. (1972 [1964]). « Qu'est-ce que l'autorité ? ». In P. Lévy (dir.), *La crise de la culture : Huit exercices de pensée politique* (p. 121-185). Paris : Gallimard.
- AUSTIN, J. L. (1991 [1962]). *Quand dire c'est faire*. Paris : Seuil.
- BARTHES, R. (1984 [1968]). « La mort de l'auteur ». In R. Barthes (dir.), *Le bruissement de la langue : Essais critiques IV* (p. 63-70). Paris : Seuil.
- BELLOC, H. (2009). « “Mater tua rogat te ut me ad te recipias” : une nouvelle approche de l'énonciation des “Carmina Latina Epigraphica” ». In F. Toulze-Morisset (dir.), *Formes de l'écriture, figures de la pensée dans la culture gréco-romaine* (p. 87-100). Lille : Presses de l'université Charles-de-Gaulle.
- BENEFIEL, R. R. (2017). “Urban and Suburban Attitudes to Writing on Walls? Pompeii and Environs”. In I. Berti, K. Bolle, F. Opdenhoff, & F. Stroth (dir.), *Writing Matters: Presenting and Perceiving Monumental Inscriptions in Antiquity and the Middle Ages* (p. 353-373). Berlin/Boston : De Gruyter.
- BENNETT, A. (2005). *The Author*. London : Routledge.
- BENVENISTE, É. (1969). *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*. Paris : Éditions de Minuit.
- BIONDA, R. (2020). « Naissance d'une discipline. Sur la “séparation” des études théâtrales d'avec les études littéraires ». *Acta Fabula*, 21(6). <http://www.fabula.org/acta/document12965.php>.
- BOKOBZA KAHAN, MICHÈLE (2009). « Introduction : Ethos discursif et image d'auteur ». *Argumentation et Analyse du Discours*, 3. <https://journals.openedition.org/aad/658>.
- BOVET, D. (2023). “The Text, the Reader and the Voice: Roman Mores in Verse Epitaphs”. In D. Bouvier, A. Bierl, & O. Cesca (dir.), *Orality and Narration: Performance and Mythic-Ritual Poetics*. Leiden/Boston : Brill [sous presse].
- BÜCHELER, F., & LOMMATZSCH, E. (1895-1897-1926). *Carmina Latina Epigraphica*. Leipzig : Teubner.
- CARANDE HERRERO, R. (1999). « Aproximación a la prosodia y métrica de los CLE yambotrocaicos ». In C. Fernández Martínez (dir.), *La literatura latina : un corpus abierto* (p. 129-252). Séville : Universidad de Sevilla.
- CARANDE HERRERO, R. (2002). « Huellas del estilo métrico ». *Habis*, 33, 599-614.

- CAROLI, M. (2007). *Il titolo iniziale nel rotolo librario greco-egizio : con un catalogo delle testimonianze iconografiche greche e di area Vesuviana*. Bari : Levante.
- CAROLL, M. (2008). “‘Vox tua nempe mea est’. Dialogues with the dead in Roman funerary commemoration”. *Accordia Research Papers*, 11, 37-80.
- CAVALLO, G. (2010). « Libri, letture e biblioteche nella tarda antichità. Un panorama e qualche riflessione ». *Antiquité Tardive*, 18, 9-19.
- CERQUIGLINI, B. (1989). *Éloge de la variante : Histoire critique de la philologie*. Paris : Le Seuil.
- CHARTIER, R. (1992). *L'ordre des livres : Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIV<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle*. Aix-en-Provence : Alinéa.
- COMPAGNON, A. (1998). *Le démon de la théorie : Littérature et sens commun*. Paris : Seuil.
- CONTE, G. B. (1986). *The Rhetoric of Imitation: Genre and Poetic Memory in Virgil and other Latin Poets*. Ithaca/London : Cornell University Press.
- CONTE, G. B., & BARCHIESI, A. (1989). « Imitazione e arte allusiva. Modi e funzioni dell'intertestualità ». In G. Cavallo, P. F., & Giardina, A. (dir.), *Lo spazio letterario di Roma antica : I La produzione del testo* (p. 81-114). Roma : Salerno Editrice.
- CORBIER, M. (1987). « L'écriture dans l'espace public romain ». In *L'URBS : Espace urbain et histoire (I<sup>er</sup> siècle av. J.-C.-III<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.)*, actes du colloque international de Rome (8-12 mai 1985) (p. 27-60). Rome : École française de Rome.
- CORBIER, M. (2017). « L'écriture en liberté : les graffitis dans la culture romaine ». In M. Corbier, & G. Sauron (dir.), *Langages et communication : écrits, images, sons* (p. 11-26). Paris : Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques.
- COURTNEY, E. (1995). *Musa Lapidaria: a selection of Latin verse inscriptions*. Atlanta : Scholars Press.
- CUGUSI, P. (1985). *Aspetti letterari dei « Carmina Latina epigraphica »*. Bologna : Pàtron.
- CUGUSI, P. (2007). *Per un nuovo corpus dei Carmina latina epigraphica : materiali e discussioni : con un'appendice sul lusus anfibologico sugli idionimi*. Roma : Bardi.
- CUGUSI, P. (2018). « Relazione tra autore e luogo di produzione nella poesia epigrafica. Originalità dei “poeti epigrafici” ? ». *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 81, 131-187.
- CUGUSI, P., SBLENDORIO CUGUSI, M. T. (2016). *Versi su pietra : studi sui « Carmina Latina Epigraphica » : metodologia, problemi, tematiche, rapporti con gli auctores, aspetti filologici e linguistici, edizione di testi : quaranta anni di ricerche*. Faenza : Fratelli Lega.
- DAY, J. W. (2010). *Archaic Greek epigram and dedication: representation and reperformance*. Cambridge : Cambridge University Press.
- DESBORDES, F. (1990). *Idées romaines sur l'écriture*. Lille : Presses universitaires de Lille III.
- DINTER, M. (2011). « Inscriptional Intermediality in Latin Elegy ». In A. Keith (dir.), *Latin Elegy and Hellenistic Epigram: A Tale of Two Genres at Rome* (p. 7-18). Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing.
- DONATI, A. (2013). « Poesia Latina sulla pietra : note tecniche e officinali ». In C. Fernández Martínez, M. Limón Belén, J. Gómez Pallarès, & J. del Hoyo Calleja (dir.), *Ex officina. Literatura epigráfica en verso* (p. 105-110). Séville : Universidad de Sevilla.
- DUBOIS, J. (2005). *L'institution de la littérature : Introduction à une sociologie*. Bruxelles : Éditions Labor.

- DUPONT, F. (1994). *L'invention de la littérature : De l'ivresse grecque au livre latin*. Paris : La Découverte.
- DUPONT, F. (2004). « Comment devenir à Rome un poète bucolique ? Corydon, Tityre, Virgile et Pollion ». In C. Calame, & R. Chartier (dir.), *Identités d'auteur dans l'Antiquité et la tradition européenne* (p. 171-190). Grenoble : Millon.
- DUPONT, F. (2009). "The Corrupted Boy and the Crowned Poet or The Material Reality and the Symbolic Status of the Literary Book at Rome". In W. A. Johnson, & H. N. Parker (dir.), *Ancient Literacies : The Culture of Reading in Greece and Rome* (p. 143-163). Oxford/New York : Oxford University Press.
- FABRE, D. (1993). *Écritures ordinaires*. Paris : P.O.L./Centre Georges-Pompidou
- FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, C. (2007). « *Carmina Latina Epigraphica* » de la Bética Romana : las primeras piedras de nuestra poesía. Séville : Universidad de Sevilla.
- FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, C. (1999a). La literatura latina : un « corpus » abierto. Séville : Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones.
- FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, C. (1999b). Poesía epigráfica latina. Madrid : Gredos.
- FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, C. (2021). "The Need for an Innovative Approach to the Study of Latin Epigraphic Poetry". In I. Velázquez Soriano, & D. Espinosa Espinosa (dir.), *Epigraphy in the Digital Age, Opportunities and Challenges in the Recording, Analysis and Dissemination of Inscriptions* (p. 9-14). Oxford : Archeopress.
- FLECK, F. (2022). « L'insertion des propos représentés dans les Épigrammes de Martial ». In D. Vallat, & F. Garambois-Vasquez (dir.), *Stylistique et poétique de l'épigramme latine* (p. 71-81). Lyon : MOM.
- FOUCAULT, M. (1969). « Qu'est-ce qu'un auteur ? ». *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63, 73-104.
- FRAENKEL, B. (2007). « Actes d'écriture : quand écrire c'est faire ». *Langage et société*, 121-122, 101-112.
- GAMBERALE, L. (1988). « Problemi letterari – e non – dei Carmina Latina Epigraphica ». *Rivista di Filologia*, 116, 489-502.
- GAMBERALE, L. (1993). « Letteratura minima. I 'Carmina Latina Epigraphica' ». In B. Amata (dir.), *Cultura e lingue classiche III, 3o Convegno di aggiornamento e di didattica Palermo, 29 ottobre-1 novembre 1989* (p. 379-403). L'Erma di Bretschneider : Rome.
- GARAMBOIS-VASQUEZ, F., & VALLAT, D. (2019). *Post Veteres : Tradition et innovation dans les épigrammes de l'Anthologie Latine*. Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne.
- GAVOILLE, L. (2017). « La formule de conseil « auctor sum » dans la correspondance de Cicéron : étude étymologique, pragmatique et sémantique ». In E. Gavaille, & F. Guillaumont (dir.), *Conseiller, diriger par lettre. Perspectives Littéraires* (p. 53-70). Tours, Presses Universitaires François-Rabelais.
- GELL, A. (1998). *Art and agency : an anthropological theory*. Oxford : Clarendon Press.
- GENETTE, G. (1991). *Fiction et Diction*. Paris : Seuil.
- GILBERT, A. (2016). *Publishing as Artistic Practice*. London : Sternberg Press.
- GÓMEZ PALLARÈS, J. (1993). « Aspectos epigráficos de la poesía latina ». *Epigraphica*, 55, 129-158.
- HAMDOUNE, C. (2016). *Parure monumentale et paysage dans la poésie épigraphique de l'Afrique romaine : recueil de Carmina Latina Epigraphica*. Bordeaux : Ausonius.

- HENRIKSÉN, C. (2008). « 'Dignus maiori quem coleret titulo'. 'Epigrammata longa' in the 'Carmina Latina epigraphica' ». In A. M. Morelli (dir.), *Epigramma longum : Da Marziale alla tarda antichità (Atti del Convegno internazionale, Cassino, 29-31 maggio 2006)* (p. 693-724). Cassino : Università degli Studi di Cassino.
- HOUSTON, G. W. (2014). *Inside Roman Libraries: Book Collections and their Management in Antiquity*. Chapel Hill : The University of North Carolina Press.
- HUTCHINSON, G. O. (2019). 'GEDICHTE AUF STEIN UND PAPYRUS LESEN : ZWEI ARTEN DER Lektüreerfahrung'. In C. Ritter-Schmalz, & R. Schwitter (dir.), *Antike Texte und ihre Materialität : Alltägliche Präsenz, mediale Semantik, literarische Reflexion* (p. 13-26). Berlin : De Gruyter.
- JACOB, C. (1999). « Du livre au texte. Pour une histoire comparée des philologies ». *Diogenès*, 186, 3-27.
- JAKOBSON, R. (1960). « Linguistics and Poetics ». In R. Jakobson (dir.), *Selected Writings: Volume III Poetry of Grammar and Grammar of Poetry* (p. 18-51). Berlin/Boston : De Gruyter.
- JOUHAUD, C. (2004). « "Qu'est-ce qu'un auteur ?" de l'Antiquité romaine au XVII<sup>e</sup> siècle ». In C. Calame, & R. Chartier (dir.), *Identités d'auteur dans l'Antiquité et la tradition européenne* (p. 191-196). Grenoble : Millon.
- KANT, E. (1995). *Qu'est-ce qu'un livre ? Textes de Kant et de Fichte*. Paris : Presses universitaires de France.
- KRUMMREY, H. (1964). 'Zum plan einer neuen Sammlung der Carmina Latina Epigraphica'. *Philologus*, 108, 304-310.
- KRUSCHWITZ, P. (2010). "Attitudes Towards Wall Inscriptions in the Roman Empire". *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 174, 207-218.
- KRUSCHWITZ, P. (2016). "Inhabiting a Lettered World: Exploring the Fringes of Roman Writing Habits". *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, 59, 26-41.
- KRUSCHWITZ, P. (2019). "How the Romans read funerary inscriptions: neglected evidence from the Querolus". *Habis*, 50, 341-362.
- LAFFONT, R. (1984). *Anthropologie de l'écriture*. Paris : P. O. L./Centre Georges-Pompidou.
- LASSÈRE, J.-M. (2011). *Manuel d'épigraphie romaine*. Paris : Picard.
- LATTIMORE, R. A. (1942). *Themes in Greek and Latin Epitaphs*. Urbana, University of Illinois Press
- LOHMANN, P. (2018). 'Warum sich eigentlich mit historischen Graffiti beschäftigen – und was sind Graffiti überhaupt ?'. In P. Lohmann (dir.), *Historische Graffiti als Quellen : Methoden und Perspektiven eines jungen Forschungsbereichs* (p. 9-16). Stuttgart : Franz Steiner Verlag.
- LYON-CAEN, J. (2019). *La griffe du temps*. Paris : Gallimard.
- MARGHESCOU, M. (2009 [1974]). *Le concept de littérature. Critique de la métalittérature*. Paris : Éditions Kimé.
- MASSARO, M. (2007). « Metri e ritmi nella epigrafia latina di età repubblicana ». In P. Kruschwitz (dir.), *Die metrischen Inschriften der römischen Republik* (p. 121-167). Berlin/New York : De Gruyter.
- MASSARO, M. (2013). « Radici orali di convergenze tra epigrafia e letteratura nel linguaggio funerario (poetico o affettivo) ». In C. Fernández Martínez, M. Limón Belén, J. Gómez Pallarès, & J. del Hoyo Calleja (dir.), *Ex officina. Literatura epigráfica en verso* (p. 253-275). Séville : Universidad de Sevilla.

- MEIZOZ, J. (2018). « Extensions du domaine de la littérature ». *AOC. Analyse, opinion, critique*, 16 mars. <https://aoc.media/critique/2018/03/16/extensions-domaine-de-litterature/>.
- MILNOR, K. (2014). *Graffiti and the Literary Landscape in Roman Pompeii*. Oxford : Oxford University Press.
- MOST, G. W. (2016). “The Rise and Fall of Quellenforschung”. In A. Blair et A.-S. Goeing (dir.), *For the Sake of Learning: Essays in honor of Anthony Grafton* (p. 933-954). Leiden/Boston : Brill.
- MURZILLI, N. (2018). « Formes littéraires à l’essai. Sur l’agentivité collective des écritures hors du livre ». *Littérature*, 192, 19-30.
- NYSSSEN, H. (1993). *Du texte au livre, les avatars du sens*. Poitiers : Nathan.
- PHILIZOT, V. (2022). *Qu’est-ce qu’une image dans l’espace public ?*. Lyon : Éditions Deux-Cent-cinq.
- PIERRE, M. (2016). *Carmen : étude d’une catégorie sonore romaine*. Paris : Les Belles Lettres.
- RABAU, S. (2008). « Présentation : La philologie et le futur de la littérature ». *Fabula-LhT*, 5. <https://www.fabula.org/lht/5/presentation.html>.
- RAMSBY, T. R. (2007). *Textual permanence : Roman elegists and epigraphic tradition*. Londres : Duckworth.
- RIAUDEL, M., & ROZEAUX, S. (2019). « Discrétion de la lettre, savoirs du temps ». *Brésil(s)*, 15.
- RIBARD, D. (2019 [1969]). *Michel Foucault et la question de l’auteur*. « Qu’est-ce qu’un auteur ? ». *Texte, présentation et commentaire*. Paris : Honoré Champion.
- RICCI, M. L., COLAFRANCESCO, P., & GAMBERALE, L. (1983). « Motivi dell’oltretomba virgiliano nei Carmina Latina Epigraphica ». In *Atti del convegno virgiliano di Brindisi nel bimillenario della morte morte, Brindisi 15-18 ottobre 1981* (p. 199-234). Naples : Liguori Editore.
- ROSENTHAL, O., & RUFFEL, L. (2010). « La littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre ». *Littérature*, 160, 3-13.
- ROSENTHAL, O., & RUFFEL, L. (2018). « La littérature exposée 2 ». *Littérature*, 192, 5-18.
- ROSSI, R. F. (1993). « I termini tecnici delle iscrizioni latine ». In S. Sconocchia, & L. Toneatto (dir.), *Lingue, tecniche del greco e del latino : atti del I Seminario internazionale sulla letteratura scientifica e tecnica greca e latina* (p. 89-91). Trieste : Editreg.
- RUFFEL, L. (2010). « Une littérature contextuelle ». *Littérature*, 160, 61-73.
- RÜPKE, J. (2004). « “Acta aut agenda” : Relations of Script and Performance ». In A. Barchiesi, J. Rüpke, & S. Stephens (dir.), *Rituals in Ink: A Conference on Religion and Literary Production in Ancient Rome* (p. 23-43). Munich : Franz Steiner.
- SAINT-AMAND, D. (2016). « Autour de la littérature sauvage ». *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, 8. <https://id.erudit.org/iderudit/1038026ar>.
- SALLES, C. (2010). *Lire à Rome*. Paris : Payot & Rivages.
- SANDERS, G. (1991). « Le dossier quantitatif de l’épigraphie latine versifiée ». In G. Sanders (dir.), *Lapides memores : païens et chrétiens face à la mort : le témoignage de l’épigraphie funéraire latine* (p. 207-219). Faenza : Fratelli Lega.
- SCHECHNER, R. (1994). *Performance Theory*. London/New York : Routledge.
- SCHEID, J. (2019). *La religion des Romains*. Paris : Armand Colin.

- SCHMIDT, M. G. (2008). « “Carmina epigraphica Urbis Romae latina” : alcune considerazioni in margine alla futura edizione di CIL, XVIII/1 ». In M. L. Caldelli, G. L. Gregori, & S. Orlandi (dir.), *Epigrafia 2006 : Atti della XIVe Rencontre sur l’Epigraphie in onore di Silvio Panciera con altri contributi di colleghi, allievi e collaboratori* (p. 375-383). Rome : Quasar.
- SCHMIDT, M. G. (2014). « Carmina Epigraphica ». In C. Bruun, & J. Edmonson (dir.), *The Oxford Handbook of Roman Epigraphy* (p. 764-782). Oxford : Oxford University Press.
- SOCAS GAVILÁN, F. (1999). « ¿Con quién hablan los muertos ? ». In C. Fernández Martínez (dir.), *La literatura latina : un corpus abierto* (p. 153-178). Séville : Universidad de Sevilla.
- SOCAS GAVILÁN, F. (2002). « Materiales para una tipología de los epigramas funerarios latinos trazada a partir de sus voces e interlocutores ». In J. del Hoyo Calleja, & J. Gómez Pallarès (dir.), *Asta ac pellege, 50 años de la publicación de Inscripciones Hispanas en verso de S. Mariner* (p. 183-204). Madrid : Signifer Libros.
- SOLIN, H. (1970). *L’interpretazione delle iscrizioni parietali*. Faenza : Fratelli Lega.
- SUSINI, G. (1968). *Il lapicida romano : introduzione all’epigrafia latina*. Rome : l’Erma di Bretschneider.
- SUSINI, G. (1989). « Le scritture esposte ». In G. Cavallo, P. Fedeli, & A. Giardina (dir.), *Lo spazio letterario di Roma antica : II La circolazione del testo* (p. 271-305). Roma : Salerno Editrice.
- TARRANT, R. (2016). *Texts, editors, and readers: Methods and problems in Latin textual criticism*. Cambridge : Cambridge University Press.
- THÉVAL, G. (2018). « Non-littérature ? ». *Itinéraires. Littérature, textes, cultures, 2017-3*. <https://journals.openedition.org/itineraires/3900>.
- TROUT, D. (2015). *Damasus of Rome : The Epigraphic Poetry. Introduction, Texts, Translations, and Commentary*. Oxford : Oxford University Press.
- VAILLANT, A. (2005). *La Crise de la littérature : Romantisme et modernité*. Grenoble : ELLUG.
- VALETTE-CAGNAC, E. (1997). *La lecture à Rome : Rites et pratiques*. Millau : Belin.
- VALLAT, D. (2013). « Sic pronuntiandum : lecture et prononciation des poèmes de Virgile d’après les commentaires antiques ». *Eruditio Antiqua*, 5, 55-94.
- VIALA, A. (1985). *Naissance de l’écrivain : Sociologie de la littérature à l’âge classique*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- VUILLEUMIER LAURENS, F., & LAURENS, P. (2010). *L’Âge de l’inscription : la rhétorique du monument en Europe du XV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris : Les Belles Lettres.
- WHITE, P. (1978). “Amicitia and the Profession of Poetry in Early Imperial Rome”. *Journal of Roman Studies*, 68.
- WOLFF, É. (2015). « Un bilan sur l’Anthologie latine et ses liens avec la tradition épigrammatique ». In P. Ruggeri (dir.), *L’Africa Romana : Momenti di continuità e rottura : bilancio di trent’anni di convegno L’Africa romana* (p. 1205-1216). Rome : Carocci.

## NOTES

1. Les arguments avancés par Sartre, Bourdieu et Barthes pour cette naissance de l’institution littérature sont synthétisés dans la discussion de Dubois (2005, p. 29-55).

2. Le livre comme production indissociable de son auteur est une idée qui se cristallise en particulier sous l'influence de Kant (1995).
3. Sur la constitution du livre à partir du texte de l'auteur et sur l'intervention de l'éditeur, voir Nyssen (1993).
4. Pour une étude récente sur la publication et ses liens avec les pratiques contemporaines, voir l'ouvrage dirigé par Gilbert (2016).
5. Se réclamant de la théorie des actes perlocutoires (Austin, 1991), Fraenkel définit une pratique comme celle du *graffito*, comme un acte de langage, c'est-à-dire non seulement un énoncé-action, mais encore une écriture-action (Fraenkel, 2007).
6. Nous pensons en particulier à « Qu'est-ce que l'autorité ? » d'Arendt (1972), à « La mort de l'auteur » et, par conséquent, à la naissance du lecteur de Barthes (1984) et à « Qu'est-ce qu'un auteur ? » de Foucault (1969), trois textes-manifestes qui marquent une rupture épistémologique et initient sur les plans littéraire, philosophique et politique une reconfiguration de la figure de l'auteur. Pour Foucault, nous renvoyons au travail récent de Ribard (2019) et sur la question de l'auteur aux bibliographies rassemblées par Bennett (2005) et Bokobza Kahan (2009).
7. En proposant deux dossiers ayant pour titre « littérature exposée », Rosenthal et Ruffel (2010, 2018) entendent explorer l'état d'exposition comme « un mode d'existence et d'expérience du littéraire qui investit des espaces » et transforme la publication (Rosenthal & Ruffel, 2010, p. 4). « Littérature exposée » fait ainsi pendant au titre de l'article de Susini qui définit l'épigraphie comme des « écritures exposées » dans l'espace littéraire antique (Susini, 1989).
8. Sur la littérarité intrinsèque de la poésie, voir Genette (1991), cité ci-après note 14.
9. Dans le domaine des graffiti, Fraenkel appelle à « une anthropologie pragmatique de l'écrit » (Fraenkel, 2007, p. 103). Les idées romaines sur les fonctions de l'écriture ont été étudiées (Desbordes, 1990).
10. La notion de performance liée à l'anthropologie que nous adoptons est celle développée par Schechner (1994).
11. « Peut-être est-il temps d'étudier les discours non plus seulement dans leur valeur expressive ou leurs transformations formelles, mais dans les modalités de leur existence : les modes de circulation, de valorisation, d'attribution, d'appropriation des discours varient avec chaque culture et se modifient à l'intérieur de chacune ; la manière dont ils s'articulent sur des rapports sociaux se déchiffre de façon [...] plus directe dans le jeu de la fonction-auteur, et dans ses modifications que dans les thèmes ou les concepts qu'ils mettent en œuvre » (Foucault, 1969, p. 94).
12. L'étude d'un tel matériel poétique épigraphique par les voies livresques qu'il a empruntées *a posteriori* et avec des présupposés modernes, bibliocentristes, ne peut conduire, comme le fait observer Vaillant, qu'à des apories et contresens historiques (Vaillant, 2005, p. 10-12). Sur l'historicisation des régimes de lecture et son archéologie, voir Marghescou (2009, p. 107-146).
13. Bien que cette édition constitue encore aujourd'hui une référence, les nouvelles découvertes et relectures ont fait grandir un *supplementum* auquel les éditions régionales d'Hamdoune (2016), de Cugusi (Cugusi, Sblendorio Cugusi, 2016) et de l'école espagnole (Fernández Martínez, 2007), parmi d'autres, ont beaucoup contribué. Ces textes, aujourd'hui éparpillés tant dans des éditions livresques que dans des bases de données en ligne (*Musisque Deoque* <https://mizar.unive.it/mqdq/public/>, *Carmina Latina*

*Epigraphica Online* <https://institucional.us.es/cleo/?lang=es>), justifie le projet éditorial de longue haleine des volumes XVIII/1 et XVIII/2 du *Corpus Inscriptionum Latinarum* qui seront consacrés aux *carmina epigraphica* respectivement de Rome et de l'Hispanie ; sur le projet, prévu depuis plus d'une cinquantaine d'années, voir Krummrey (1964).

14. « [La poésie] est de régime constitutif : de quelque manière qu'on définisse la forme poétique, un poème est toujours une forme littéraire, parce que les traits formels (variables) qui le marquent comme poème sont, de manière non moins évidente, d'ordre esthétique. » (Genette, 1991, p. 8). Si dans les *carmina* la composante métrique est bien entendue essentielle, elle est complétée par d'autres caractéristiques rythmiques, esthétiques et stylistiques (Fernández Martínez, 1999b, p. 17) ainsi que par divers *topoi* (Lattimore, 1942) qui visent aussi à un certain plaisir de lecture, selon le précepte horatien *utile dulci* (*Ars Poetica*, v. 333-334, 343-344).

15. Philologues et historiens en particulier ne soumettent pas leurs objets d'étude à un même traitement. Les liens entre lecture historique et lecture littéraire ont récemment intéressé la critique, qui s'est attachée à définir une herméneutique historienne (Lyon-Caen 2019; Riaudel & Rozeaux, 2019).

16. Les genres littéraires de l'élégie et de l'épigramme sont issus de la pratique de l'inscription (en grec *epigramma*). Il existe donc une forme de parenté littéraire. Certaines compositions épigraphiques particulièrement soignées ont été étudiées, à l'instar de l'épigramme classique, comme des *epigrammata longa* (Henriksen, 2008).

17. « Alla base di quest'ultimo atteggiamento sta naturalmente la concezione che non esiste differenza culturale tra pietra scritta e esposta da un lato, foglio (o tavoletta) scritto dall'altro : perciò anche l'iscrizione funge da fatto letterario, a fortiori quando il testo è concepito come metrico, dunque appunto come testo letterariamente impegnato » [« À la base de cette démarche, il y a bien sûr l'idée qu'il n'y a pas de différence culturelle entre la pierre inscrite et affichée d'une part, et la feuille (ou la tablette) écrite d'autre part : l'inscription sert donc aussi de fait littéraire, a fortiori lorsque le texte est conçu comme métrique, donc comme un texte ayant une implication littéraire »] (Cugusi, 2007, p. 147-148).

18. Les renvois sont aux numéros des poèmes de l'édition des *Carmina Latina Epigraphica* = *CLE* (Bücheler & Lommatzsch, 1895-1897-1926). Sauf autrement indiqué, nous traduisons.

19. Les élites quant à elles se distinguent, dans des inscriptions en prose, par leurs noms de famille, leurs titres et leurs fonctions, sans recourir à la poésie (Lassère, 2011, p. 247).

20. Nombreux exemples dans les poèmes dactyliques des I<sup>er</sup> au IV<sup>e</sup> siècle de notre ère : *CLE* 1549, v. 22 ; *CLE* 986, v. 1 ; *CLE* 990, v. 9 ; *CLE* 1191, v. 3-4 ; *CLE* 1192, v. 1 ; *CLE* 1552b, v. 1-2.

21. La dimension pragmatique du *carmen* latin est étudiée par Pierre (2016). Sur l'agentivité des œuvres d'art, nous nous appuyons sur la théorie anthropologique de Gell (1998).

22. Cette stratégie est par ailleurs bien connue de la poétique de l'épigramme classique, comme l'a récemment montré Fleck (2022).

23. Par opposition, la tradition manuscrite des textes classiques a lissé les particularités de ces derniers lors du processus de copie (Tarrant, 2016, p. 5) ; les critères sont alors ceux de la norme linguistique, stylistique et de l'orthodoxie (Jacob, 1999, p. 5).

24. Une étude systématique des normes métriques épigraphiques et de leurs écarts vis-à-vis des pratiques classiques manque encore, du moins pour la poésie dactylique, qui est la plus représentée dans les *carmina*. Voir les études ponctuelles de Carande Herrero (2002, 1999).

25. De multiples études ont pris à bras le corps la *Quellenforschung* des textes épigraphiques pour mettre en évidence l'influence des auteurs classiques (Cugusi, 1985, p. 163-198). Bien qu'ils restent le produit d'une pratique codifiée par la culture, le mètre, etc., ces textes ne se réduisent pas à cela (Ricci, Colafrancesco & Gamberale, 1983, p. 226).

26. Massaro définit les *carmina* comme « *letteratura popolare* » (Massaro, 2007, p. 133), bien qu'elle ne soit pas exclusivement la prérogative du peuple (Courtney, 1995, p. 13).

27. Il est essentiel de penser les traits régionaux (linguistiques, stylistiques, formulaires) dans le sens de pratiques poétiques locales, vis-à-vis d'un centre culturel tel que Rome, comme l'ambitionne le projet *ERC Mappola: Mapping out the poetic landscape(s) of the Roman empire* (<https://mappola.eu>).

28. La différence entre *graffito* et *dipinto* antiques est, à peu de choses près, équivalente à celle entre *graffito* antique et tag moderne : les *dipinti*, souvent de nature électorale, sont peints sur une surface et peuvent donc être recouverts chaque année par de nouveaux noms, contrairement aux *graffiti*, plus intrusifs, qui enlèvent de la matière au support. Corbier dresse une liste des différences entre pratiques des *graffiti* antiques et modernes et discute la matérialité et les facilités de recouvrement (Corbier, 2017, § 8-12).

29. Le paysage public inscrit des Romains, « civilisation épigraphique » (Fernández Martínez, 1999b, p. 15), est caractérisé par l'affichage durable qui rend visibles les textes (Corbier, 1987, p. 38-39). L'écriture, sous ses multiples formes, est ainsi omniprésente dans le monde romain (Kruschwitz, 2016).

30. Nous n'entrerons pas ici dans les modalités techniques de cette lecture : récitation, chant, simple vocalisation ? Nous pouvons seulement imaginer ce à quoi ressemblaient de telles performances sur la base des rares indications des textes eux-mêmes et des commentaires (Vallat, 2013).

31. C'est vraisemblablement un membre de la famille ou un proche du défunt qui fait la lecture. Il est par ailleurs difficile de déterminer à quel moment cet événement a lieu : s'il est inclus, par exemple, dans la séquence des funérailles ou lors d'une cérémonie de commémoration ; si une première lecture est faite avant que la pierre ne soit gravée. Quoi qu'il en soit, une fois affichée, l'inscription devient « un symbole de la performance », pour reprendre l'expression de Day (2010, p. 23).

32. Les fêtes commémoratives comme les anniversaires de la mort, mais aussi des fêtes fixes du calendrier romain (*Parentalia*, *Rosalia*) donnaient lieu à des rassemblements et des banquets sur le lieu de sépulture (Scheid, 2019, p. 163-164).

33. Sur l'implication multi-sensorielle du lecteur (Kruschwitz, 2019, p. 359-362). Il en va de même pour les *graffiti* (Corbier, 2017, § 14).

34. La fonction de l'écriture qui est de se substituer, de remplir le vide laissé par un absent n'y est pas étrangère. La même chose vaut pour l'épistolographie (Dupont, 1994, p. 140-141, 235-236).
35. C'est ainsi du moins que l'annonce Ennius dans son auto-épitaphe (*frag. uar.* 17-18 Vahlen<sup>2</sup> : *uiuus per ora uirum*). Le poète passe en outre pour avoir introduit, à Rome, la poésie épigrammatique, c'est-à-dire celle des inscriptions.
36. Parler de lecture contextuelle appelle à reconnaître dans les *carmina* une « littérature contextuelle » au sens où la définit Ruffel, c'est-à-dire une littérature « “en contexte” et non dans la seule communication *in absentia* de l'écriture, du cabinet de travail ou de la lecture muette et solitaire des textes » (Ruffel, 2010, p. 62). Sur la lecture contextuelle des *carmina* (vis-à-vis de la lecture de poèmes sur papyrus), voir Hutchinson (2019).
37. Notons qu'à partir du <sup>xx</sup>e siècle, la possibilité d'une lecture littéraire se développe en critère de la définition de la littérature (Bionda, 2020).
38. Il s'agit là de la force pragmatique de la littérature exposée (Rosenthal & Ruffel, 2018, p. 9; Murzilli, 2018).
39. Ce n'est pas la seule situation possible comme le montrent les études de l'énonciation dans les *carmina* qui révèlent des cas de figure complexes (Socas Gavilán, 1999, 2002 ; Belloc, 2009).
40. C'est cette circulation qui consacre l'auteur (Valette-Cagnac, 1997, p. 145-147) ; sur le lien avec le livre (Dupont, 2009). La fonction des éditeurs antiques et le circuit commercial du livre sont étudiés par Salles (2010, p. 168-181).
41. Dupont met en garde contre le rapprochement étymologiquement fondé entre *auctor* et notre auteur, rappelant que « si on le rencontre parfois dans un contexte d'écriture [... ce n'est] jamais pour en faire l'inventeur d'une écriture ou plus généralement un créateur. Le mot *auctor* ne définit pas un individu social [mais] un acteur contingent » (Dupont, 2004, p. 171). Pour une critique de la position radicale du non-statut de l'auteur défendu par Dupont, voir Jouhaud (2004, p. 194). Compagnon donne un aperçu approfondi de la question de l'auteur dans la critique littéraire du <sup>xx</sup>e siècle en France (Compagnon, 1998, p. 49-99).
42. La conceptualisation d'un lien étroit entre écrivain, auteur et texte apparaît historiquement à la fin du <sup>xvii</sup>e siècle, dans un contexte où l'œuvre littéraire est précisément imprimée et circule sous un mode de publication différent. Jouhaud note à cette date une rupture significative dans l'usage commun du mot français auteur : l'auteur devient celui dont les livres ont été imprimés (Jouhaud, 2004, p. 193). Pourtant, dès l'Antiquité déjà, le livre légitime un certain geste d'écriture et participe d'un lien étroit de dépendance du livre à son auteur, le représentant à l'occasion (Ovide, *Tristia*, 1, v. 1-2). Si l'on pense à l'objet-livre, dès l'Antiquité déjà c'est le nom d'auteur figurant sur une étiquette (*sittybi* ou *indices*) et divers titres (Houston, 2014, p. 8-9; Caroli, 2007, p. 28-52) qui permettent, par la fonction classificatoire dont est doté l'auteur (Foucault, 1969), de regrouper, de délimiter des textes, d'en faire des ensembles distincts d'autres ensembles, d'archiver et finalement de reconnaître un ouvrage.
43. La fonction-auteur est la « caractéristique du mode d'existence, de circulation et de fonctionnement de certains discours à l'intérieur d'une société » (Foucault, 1969, p. 83).

44. Le versificateur peut être un poète itinérant ou un employé d'une officine rétribué pour sa tâche, ou encore un membre de la famille, un ami voire le défunt lui-même qui a composé le texte avant sa mort (Caroll, 2008, p. 47).

45. *Scriptor* semble renvoyer, dans un contexte épigraphique, uniquement à la personne qui *inscrit* effectivement le texte. Une inscription en fait état : « épargne, écrivain de slogans, cet ouvrage qu'on accable de deuil, qu'en retour ta main reporte souvent les noms de futurs préteurs » (CLE 1466, v. 3-4 : *parce opus hoc scriptor tituli quod luctibus urgen[t] / sic tua praetores saepe manus referat*). Sur le vocabulaire technique de l'épigraphie, voir Rossi (1993, p. 89-91). *Scriptor* semble pourtant avoir rarement ce sens exclusivement technique (Kruschwitz, 2010, p. 116).

46. Il s'agit de l'une des approches qui a connu le plus de succès dans l'étude des *carmina* (Gamberale, 1988, p. 495), Sur la remise en question de ce type de recherches et ses limites, voir Most (2016).

47. Les *graffiti* semblent échapper partiellement à cet écueil, puisqu'ils relèvent de l'appropriation de l'espace scriptural, d'une forme de « littérature sauvage » (Saint-Amand, 2016), d'écriture en tant que telle, qui joue sur sa propre autoréférentialité (Fraenkel, 2007, p. 105), ainsi que sur celle des inscriptions avec lesquelles elle partage l'espace (Milnor, 2014, p. 64), sans volonté ou nécessité de construction auctoriale.

48. Dupont préfère quant à elle décrire l'*auctor* comme « l'homme des commencements », un « novateur dans la continuité » (Dupont, 2004, p. 172). Cette dimension est consacrée par l'usage : *auctor* est l'origine d'un peuple ou d'une famille (*Thesaurus linguae Latinae* 1204.30 et suiv.), mais aussi d'un comportement moral (TLL 1204.31 : *moris institutor* « instituteur de la tradition »), avant de devenir, par métaphore, un fondateur de genre littéraire (Horace, *Ars Poetica*, v. 77) ou d'un texte (TLL 1207.25-1210.2). Cette notion émerge avec la génération des poètes augustéens, refondateurs des genres littéraires grecs (Pierre, 2016, p. 266). C'est de là que l'*auctor* commencera lentement à devenir notre auteur.

49. En ce sens l'« auteur » est « notre solide fil conducteur dans les vastes domaines du passé [...], la chaîne qui li[e] chacune des générations successives à un aspect prédéterminé du passé » (Arendt, 1972, p. 124).

50. Il est possible de voir également dans la figure du dédicant d'une inscription funéraire, une figure d'*auctor* du monument et de la dédicace au mort. Dans ce cas, il s'agit d'une stratégie représentative qui permet au dédicant de prendre part à l'*auctoritas* du mort pour mettre en avant ses propres qualités morales, notamment sa piété à l'égard du défunt, et ainsi lui assurer une reconnaissance publique et durable.

51. « L'auteur dans ce cas n'est pas le constructeur mais celui qui a inspiré l'entreprise et dont l'esprit, par conséquent, bien plus que l'esprit du constructeur effectif, est représenté dans la construction elle-même. À la différence de l'*artifex*, qui l'a seulement faite, il est le véritable "auteur" de la construction, à savoir son fondateur ; avec elle il est devenu un "augmentateur" de la cité » (Arendt, 1972, p. 161). Or, *artifex* est lui aussi un terme technique dérivé de *ars* et de *facere*, comparable dans notre cas au versificateur sur quelques facteurs sociaux-économiques et culturels qui font de l'écrivain antique un auteur, voir Salles (2010, p. 43-93).

52. Cet état de fait du poète de métier est un *topos* antique bien connu et exploité par Platon (*Ion*, 532b).

53. S'il n'y a pas reconnaissance poétique du versificateur, on peut néanmoins faire l'hypothèse d'une rétribution ou d'une reconnaissance économique, qui constitue l'une des nombreuses facettes de la définition actuelle de l'auteur (Dubois, 2005, p. 161-162; Bokobza Kahan, 2009, § 27-28).
54. Cela est tout particulièrement valable pour les Romains, parce « qu'en toutes circonstances les ancêtres représentent l'exemple de la grandeur pour chaque génération successive, qu'ils sont les *maiores*, les plus grands, par définition. » (Arendt, 1972, p. 157).
55. Cette seconde expression idiomatique signifie « je conseille » chez Cicéron (Gavoille, 2017).
56. L'étude de ces dynamiques, révélées par l'intertextualité, a fait l'objet des travaux fondateurs de Conte et Barchiesi (1989 ; Conte, 1986).
57. Cette réévaluation anime depuis quelques années les études sur la poésie. À ce titre, les liens d'auctorialité des lecteurs des œuvres classiques a fait récemment l'objet d'un colloque tenu en Sorbonne et intitulé « *Lector in poematis*. Le lecteur dans la poésie gréco-latine » [29-01.10. 21].
58. L'un des exemples de transformations des modalités épigraphiques intervenant avec le christianisme est la série des *epigrammata Damasiana*, poèmes composés par le pape Damase puis gravés sur pierre (Trout, 2015, p. 41). Ce cycle participe, à la fin du IV<sup>e</sup> siècle de notre ère, de la construction d'un paysage chrétien inscrit à des fins liturgiques. Les textes sont composés par un auteur identifié et porteur d'autorité, le pape, qui versifie avant de faire inscrire de façon monumentale.
59. Le processus dynamique de la lecture romaine se trouve profondément modifié par ce nouveau conditionnement qui ne suppose plus une activation par la performance (Dupont, 1994, p. 266). L'entreprise de préservation de l'Antiquité passera pourtant tout entière et de manière triomphante par le livre (Agosti, 2010, p. 18-19).
60. Sur l'importance du livre et la pratique d'une lecture attentive, critique, déjà d'une certaine façon philologique, voir Cavallo (2010, p. 13).
61. Cette édition mentionne explicitement, dans sa préface (p. iii), les diverses origines des poèmes qui la composent : *Anthologia Latina tripartita est, quia partim e codicibus manuscriptis, partim ex ceteris litterarum Romanarum auctoribus, partim ex inscriptionibus est conflata*, « l'Anthologie latine est tripartite, parce qu'elle est constituée d'une part à partir des manuscrits, d'une part à partir des autres auteurs des lettres latines et d'autre part à partir des inscriptions ».
62. Bien que Riese insiste à plusieurs reprises, dans sa préface, sur l'attribution de pièces à des auteurs, qu'ils soient connus ou inconnus (« j'ai dit que l'auteur est... », *auctorem... dixi* (*Anth.* I, p. viii)) et qu'il en fournisse une liste (*Anth.* I, p. 34 et suiv.), les CLE sont présentés sans aucune explication liminaire. Ils sont sélectionnés et organisés sur la base de critères métriques et selon une organisation que Schmidt nomme « *eidographic order* » (Schmidt, 2014, p. 771). Mais la sensibilité de l'éditeur joue également un grand rôle, comme le déclare Bücheler lui-même à propos des *commatica*, des poèmes mêlant parties de vers et prose (*ad CLE 1851*) : *Aliquot tamen exempla ideo adiungere placuit quod etiam neglecta carminum ratione satis memorabiles titulos existimabam* (« Il m'a paru opportun pourtant d'en ajouter quelques exemples pour la raison que j'estimais ces épitaphes assez dignes de mention, même si elles ne tiennent pas compte

des règles des poèmes »). L'appréciation seule du philologue rend ces textes partiellement métriques littéraires.

63. La publication du premier volume du *Corpus Inscriptionum Latinarum*, qui se veut être une édition de toutes les inscriptions latines, date de 1863.

64. Cela même alors que le texte gravé est unique et n'est pas une construction reposant sur une collation de manuscrits portant des variantes. Dans ce cadre, c'est la discussion de Cerquiglini sur l'autorité de l'éditeur qui a fait date (Cerquiglini, 1989). Sur le rôle du philologue-éditeur, voir aussi Jacob (1999, p. 16-18). Paradoxalement, l'autorité de l'éditeur tient précisément à ce qu'il présente, à la suite du texte, un apparat des variantes textuelles rejetées qui laisse tous ses choix critiques apparents (Rabau, 2008, § 22).

65. Pour cette critique, voir Schmidt (2008, p. 378).

66. Le projet d'édition livresque du volume XVIII du *Corpus Inscriptionum Latinarum* consacré aux *carmina* s'inscrit dans la même volonté d'exhaustivité de créer un « livre-monde », trait qui caractérise tout autant l'entreprise tardo-antique que celle des modernes (Agosti, 2010, p. 21-22).

67. Cette question, appliquée aux *carmina*, a pris récemment une tournure médiatique puisqu'elle a été soulevée dans un article de *The Guardian* (08.09.2021, URL : <https://www.theguardian.com/books/2021/sep/08/i-dont-care-text-shows-modern-poetry-began-much-earlier-than-believed> [accès le 15.09.2021]). Tim Whitmarsh, après s'être rendu compte du caractère poétique d'une inscription grecque, déclare en conclusion : « La raison pour laquelle personne ne l'a considérée comme un poème auparavant est qu'elle n'est pas classée aux côtés des œuvres littéraires, mais comme une inscription », (« The reason no one has thought about it as a poem before is because it's not catalogued alongside works of literature, it's catalogued as an inscription »).

## RÉSUMÉS

Les poèmes épigraphiques latins – les *carmina epigraphica* – occupent une place à part dans les études littéraires latines. Cette poésie inscrite sur la pierre des épitaphes, des dédicaces ou sur les murs pompéiens est *de facto* hors du livre, exposée. Cet article examine les processus de publication et de circulation des *carmina* dans leur contexte originel, puis dans leur réception depuis la fin de l'Antiquité qui les a fait passer de la pierre au livre. Ce faisant, il exploite la pragmatique qui caractérise le *carmen* latin, l'anthropologie de l'écriture et de la lecture et la critique littéraire moderne pour repenser, à travers les époques, les modalités de publication, le rôle de la fonction-auteur et aussi celui du lecteur. Le fait que les poèmes épigraphiques latins aient été transmis dans des livres, a profondément transformé leur sens et leur réception au sein d'un canon épigraphique, en marge du canon classique. L'historicisation correcte de ces éléments et des notions qu'ils recouvrent est déterminante dans la définition de ce qui fait littérature.

Latin epigraphic poems—the *carmina epigraphica*—hold a special place in Latin literary studies. This poetry inscribed on the stones of epitaphs, of dedications or on Pompeian walls are *de facto* outside the book, on display. This article examines the processes of publishing and circulation of

the *carmina* in their original context and then through their reception since Late Antiquity, which moved them from stone to book. In doing so, it draws on the pragmatics of the Latin *carmen*, the anthropology of writing and reading, and modern literary criticism to rethink, across time, the modalities of publication, the role of the author function and also that of the reader. The fact that the Latin epigraphic poems were transmitted through books has profoundly transformed their meaning and reception within the epigraphic canon, on the fringe of the classical canon. The correct historicisation of these elements and the notions they cover is decisive in defining what constitutes literature.

## INDEX

**Mots-clés** : auctorialité, canon, *carmina epigraphica*, épigraphie latine, inscriptions versifiées, lecture, littérature latine, performance, pragmatique

**Keywords** : auctoriality, canon, *carmina epigraphica*, Latin epigraphy, Latin literature, performance, pragmatics, reading, verse inscriptions

## AUTEUR

DYLAN BOVET

Université de Lausanne, Institut d'Archéologie et des Sciences de l'Antiquité

# Publier la poésie : vers manuscrits copiés, lus et compilés comme stratégies sociales pour le littérateur des Lumières

*Publishing Poetry: Copied, Read and Compiled Handwritten Verses as Social Strategies for the Professional Writer in the Enlightenment*

Margaux Prugnier

---

- 1 Le statut d'académicien au XVIII<sup>e</sup> siècle est une reconnaissance institutionnelle dans le premier champ littéraire, ou plus généralement une reconnaissance sociale. Pour Daniel Roche qui y a consacré sa thèse, les académies de province sont investies par les divers pouvoirs locaux afin d'instaurer stabilité et cohésion au sein de leur communauté (Roche, 1989). Elles sont un moyen pour les groupes élitaires d'intégrer les nouveaux venus à côté des notables traditionnels.
- 2 Un grand nombre d'auteurs sont élus aux académies sans avoir jamais fait imprimer d'ouvrage. Si le phénomène est ancien et connu pour l'Académie Française – dès l'époque de Valentin Conrart, son premier secrétaire (Schapira, 2003) – il est moins rapporté pour les académiciens de province qui ont été étudiés soit collectivement, soit par le biais des figures exceptionnelles qui produisaient effectivement des livres. Or les membres ordinaires de ces académies sans écrits imprimés n'en ont pas pour autant rien publié, même si cela ne passait pas sous presse. On considère ici la *publication* comme le processus de mise en circulation de textes, par le biais de l'oralité ou de l'écrit, auprès d'un public étroit ou vaste (Jouhaud & Viala, 2002). « Publier la poésie » interroge tous les moyens de *rendre public* son œuvre.
- 3 Dans cet article, on présente le cas d'un courtisan qui a pu se faire une place dans la cité, localement, en se faisant connaître comme littérateur par la pratique poétique manuscrite publiée aussi bien à Paris qu'à la cour de Vienne ou même auprès de grands auteurs<sup>1</sup> : François-Antoine Devaux (1712-1796). Grâce à ses manuscrits, il conquiert des fonctions – receveur des finances ou lecteur du duc de Lorraine – et également une

place à l'Académie de Nancy (Prugnier, 2021). Ce sont autant de marques de son inscription dans la cité qui ont d'abord été le résultat de ses lettres et de ses vers où il se pose en auteur : des manuscrits qui ont été copiés, lus et compilés. Le public de ses vers est constitué d'acteurs et d'actrices – ses parents, des autrices ou auteurs, des comédiennes ou comédiens mais aussi l'aristocratie lorraine – participant à la construction de sa notoriété souvent dans le cadre de relations qui ont été autant de lieux d'échanges de services.

- 4 Nous présentons ici deux manières de se distinguer pour un auteur au XVIII<sup>e</sup> siècle en dehors du livre imprimé. Premièrement, Devaux se fait reconnaître comme littérateur par divers cercles de sociabilité en écrivant des vers qui sont offerts ou lus. Certains sont édités en péri-texte de sa production imprimée, Devaux ayant par ailleurs été l'auteur de deux pièces de théâtre imprimées à Paris. Deuxièmement, nous questionnerons la mise en recueil des poèmes manuscrits comme moyen de renouveler ses ambitions tant dans le premier champ littéraire que dans la cité.

## Poésie copiée, lue et hors du livre

- 5 Chronologiquement, les premières traces conservées des pratiques poétiques de Devaux sont les poèmes copiés ou commentés dans sa correspondance, notamment avec Françoise de Graffigny. Cette autrice lorraine incarne une « alliée d'ascension » pour Devaux dans sa carrière de lettré. Dans cette correspondance, les vers tiennent une place conséquente : y sont recopiés les bons mots, et évoqués les canons poétiques du moment en commentant les poèmes destinés à tel ou tel individu. La poésie constitue une performance sociale pour le littérateur Devaux, afin de se faire reconnaître par l'élite lettrée et par les institutions de la vie littéraire, comme les académies (Viala, 1998, p. 121). Par ses écrits poétiques, Devaux franchit la frontière entre l'espace social de la bourgeoisie lorraine et celui des milieux lettrés français. Ses poèmes sont ici appréhendés comme des actions d'écriture (Grihl, 2016), afin de forger son nom d'auteur (Schapira, 2013).

## Publier le statut de littérateur dans l'espace familial : poésie à Nicolas Devaux

- 6 Bourgeois du XVIII<sup>e</sup> siècle, destiné au droit par sa famille, mais attiré par le milieu lettré de la cour des ducs de Lorraine, Devaux tente de rallier sa famille, et en particulier son père, à ses ambitions de littérateur par l'usage même de la littérature. À ce titre, il écrit, réécrit avec l'aide de Graffigny des poèmes et offre à son père une épître (c'est-à-dire une lettre en vers) afin, dit-il à sa correspondante, de le convaincre de le laisser mener sa vie d'homme de lettres célibataire, loin des affaires du temps.
- 7 Devaux a fait ses études de droit à l'université de Pont-à-Mousson, à mi-chemin entre Nancy et Metz. En 1732, il est porté au tableau des avocats à la cour souveraine de Nancy. Par ailleurs, il ne manque aucune occasion de dialoguer avec un petit milieu de lettrés lunévillois qui compte notamment Graffigny ou encore le poète Jean-François de Saint-Lambert, nommé à l'Académie française en 1770. Pour tenter sa chance, le Lorrain se rend en 1733-1734 à Paris (Smith, 2019). Il cherche alors à faire publier certaines de ses œuvres et d'autres de Graffigny avec approbation d'un censeur et privilège royal, synonymes d'homologation de l'œuvre (Keller-Rahbe, 2017). Pourtant,

malgré les échanges avec de nombreuses figures du monde des lettres, Devaux n'y parvient pas. Il réussit néanmoins à faire imprimer en 1734, avec privilège du roi, anonymement, une gazette littéraire, *Les Amusemens du cœur et de l'esprit*.

- 8 De retour à Lunéville en avril 1734, Devaux doit encore convaincre ses parents que sa préférence se porte sur la littérature plutôt que sur le droit, d'une part, et qu'il ne conçoit pas de se marier, de l'autre. Dans sa correspondance avec Graffigny, particulièrement littérisée<sup>2</sup>, il met en avant son *ethos* d'homme de lettres et dit refuser de perdre sa liberté et donc d'accepter le mariage arrangé proposé par son père. Pourtant, il est l'unique héritier de cette famille qui obtient par le duc François III l'anoblissement en 1736. Le choix répété sur plusieurs années de refuser le mariage constitue une décision lourde pour une famille du XVIII<sup>e</sup> siècle en quête de perpétuation, de reconnaissance, voire d'ascension. Les injonctions à l'établissement de Devaux par ses parents se font ainsi plus pressantes à l'automne 1738 sous le règne du dernier duc de Lorraine, Stanislas Leszczyński. Ceux-ci l'incitent à se marier et à s'établir, c'est-à-dire, entre autres, à obtenir une charge. Or c'est grâce à sa relation avec Graffigny et à ses poèmes adressés à l'aristocratie, que Devaux parvient à obtenir une charge de receveur des finances de Lunéville en 1741.
- 9 En 1738, alors veuve, Graffigny se dirige vers Paris afin de conquérir une place dans le monde des lettres parisien. Par ses lettres, elle épaula Devaux dans cette décision de ne pas accepter le mariage arrangé. Les discussions sur le sujet entre les deux correspondants ont tout de la mise en scène théâtrale. La prétendante de Devaux, fille du conseiller de l'hôtel de ville de Lunéville, est présentée comme un personnage secondaire par Graffigny, qui en parle en faisant référence au *Tartuffe* de Molière : « Que fera-t-il [ton père] enfin ? On ne desherite pas son fils parce qu'il ne veut point épouser une gope » (Graffigny, 1985, vol. 1, p. 123, Lettre du 25 octobre 1738<sup>3</sup>). Cette correspondance était lue dans leurs cercles d'amitiés, et tous deux, en faisant référence à la marquise de Sévigné, exprimèrent à plusieurs reprises la volonté d'imprimer leurs lettres. De plus, c'est bien grâce à leur travail de conservation et de datation des lettres que nous avons aujourd'hui une œuvre éditée par la Voltaire Foundation.
- 10 Pour lutter contre les « bouderies » de son père résultant de son refus de se marier, Devaux propose à Graffigny « [de] luy faire un epître [à Nicolas Devaux] ou je luy rendrois compte de mes sentimens » (Yale, *Graffigny Papers*, vol. 1, p. 284, cité dans Graffigny, vol. 1, p. 123, Lettre du 25 octobre 1738). Pour Graffigny, l'idée est bonne : « L'épître le consolera de tes sentimens si tu lui en demande bien pardon et que tu le loue a tour de bras sur sa condessendence et sur ses deffauts » (p. 132, Lettre du 9 novembre 1738). Par la poésie, Devaux veut rendre compte de ses ambitions et de ses compétences. À ce titre, il copie à Graffigny ce poème adressé à Nicolas Devaux, où il expose tant ses ambitions – conquérir des « projets si vastes » (Yale, *Graffigny Papers*, vol. 1, p. 349, cité dans Graffigny, vol. 1, p. 191, Lettre du 28-29 septembre 1738) –, qu'il fait état de ses aptitudes dans les sciences et les arts. Alors épris d'anatomie, il se pose en érudit au fait des dernières actualités dans le domaine. Dans le même temps, il joue du *topos* de l'homme de lettres à l'écart de la société – « je me derobe de ce monde sublime ». Il construit par là sa figure de littérateur et la rend publique tant à son père, qu'à d'autres figures du monde des lettres qui sont autant d'appuis possibles dans sa carrière, à l'instar de Graffigny. Cette action qui met en scène l'intimité de Devaux est faite pour être lue par d'autres.

## La recherche du succès : les vers lus comme performance

- 11 L'épître qu'il adresse à son père constitue un exemple intéressant des prolongements possibles de la réception de ses vers. Rappelons que Graffigny arrive à Cirey en décembre 1738 chez Émilie du Châtelet et Voltaire. Tandis que Graffigny cherche la protection d'un puissant capable de lui laisser le temps et les moyens de vivre pour la littérature, Émilie du Châtelet attend d'abord l'intercession de Graffigny en sa faveur dans une affaire (vol. 1, p. 135, Lettre du 10 novembre 1738). Graffigny peut aussi s'avérer utile à Émilie du Châtelet et Voltaire en transmettant des informations à Lunéville, capitale des duchés de Lorraine, notamment dans le cadre de la querelle entre Voltaire et Desfontaines : « Tenez [Devaux], voila la copie d'une lettre<sup>4</sup> que Mr de Voltaire vous prie de montrer a Luneville a ceux qui ont vu la satire de l'abbé Desfontaines contre lui » (vol. 1, p. 313, Lettre du 9 février 1739). Ainsi, même si sa notoriété n'est pas encore établie, Graffigny apparaît comme un relais possible, par son alliance avec Devaux, de la réputation de Voltaire en Lorraine.
- 12 La présence de Graffigny à Cirey produit à plusieurs titres une opportunité pour les alliés Devaux-Graffigny. D'une part, c'est l'occasion d'obtenir les informations les plus fraîches des travaux et de la vie de Voltaire, alors référence dans le monde lettré, et, d'autre part, c'est un moyen de lui faire connaître leurs productions littéraires. Graffigny conte ainsi, dans une lettre à Devaux datée du 14 décembre 1738, la lecture de son épître par Émilie du Châtelet à Cirey :
- Ton epitre vient d'etre lue par la belle dame [Émilie du Châtelet], parce que V. [Voltaire] venoit de lire un chant de *Jane* et qu'il étoit fatigué. Jusqu'au vers que j'ai adjouté, il n'avoit loué qu'un endroit, mais rempli d'une surprise agreable, il a dit « Ah, je ne m'attendois pas a cela ! Ah, je veux bien lui envoyé le portrait de l'abbé Desfontaines ». C'est une estempe maligne. [...] Il a conclu par dire qu'il t'aimoit de tout son cœur, que je te dise mille chose tendres pour lui ; [...] Je suis encore plus contente des louanges de la dame que des sienes, et plus encore de celle du frere, qui trouve ton epitre charmante. (vol. 1, p. 222)
- 13 Dans cette lettre, Graffigny se presse de rapporter à Devaux la lecture qui a été faite. Elle restitue la scène en évoquant seulement, de l'assistance, les personnages les plus éminents : Voltaire, Émilie du Châtelet et son « frère », l'abbé de Breteuil<sup>5</sup>. Dans ce passage, il y a plusieurs publics – dits ou suggérés : les trois personnages précédemment cités, mais aussi, plus largement la « République des Lettres », selon l'expression employée par Devaux dans une lettre à Graffigny (Smith, 2019, p. 251). Voltaire, Émilie du Châtelet et l'abbé de Breteuil sont en effet de possibles relais pour Devaux et Graffigny dans leur recherche de gages, de pensions et de succès. Se faire connaître d'eux constitue une étape dans la construction de leur réputation et dans la négociation de leurs positions sociales, communes et respectives. Sont également témoins de cette lecture, les spectateurs non mentionnés ici par Graffigny, mais présents à Cirey, comme la « Grosse Dame », M<sup>me</sup> de Champbonin<sup>6</sup>, correspondante de Voltaire.
- 14 De même, on doit compter les lecteurs plus ou moins réguliers de la lecture des lettres de Graffigny adressés à Devaux et qui se situent à Lunéville, qu'il s'agisse du premier cercle d'amis de Devaux et Graffigny, ou bien des connaissances que Devaux reçoit chez lui. À ce moment-là de leur correspondance, deux fidèles amis de Graffigny et de Devaux ont une connaissance assidue des lettres envoyées par Graffigny : Devaux leur fait lire ou leur lit. Les officiers Nicolas-François-Xavier Liébault (1716-1780) et Léopold Desmarest (1708-1747) sont en effet des lecteurs plus ou moins réguliers des lettres de

Graffigny adressées à Devaux, à l'exception notable des parties des lettres que Graffigny veut leur cacher, notamment les morceaux concernant sa rupture avec Desmarest. En bref, la lecture de la lettre de Graffigny à ses amis inscrits dans la société de cour lunévilloise est là pour témoigner de la publication orale d'une œuvre poétique de Devaux à une institution littéraire : Voltaire.

- 15 Cette reconnaissance de l'auteur des *Lettres philosophiques* se matérialise par le don de l'estampe de l'abbé Desfontaines recevant le fouet, qui orne le frontispice du *Préservatif ou Critique des Observations sur les écrits modernes* de Voltaire. Cet ouvrage vient alors d'être publié. En recevoir une estampe, de l'auteur même, constitue un gage de reconnaissance, que Voltaire espère bien faire voir à Lunéville par l'entremise de Devaux.

### Hors du livre ? Dédicaces en périphrase, imprimées ou manuscrites

- 16 Par cette performance poétique, Devaux parvient à se faire connaître comme littérateur en 1739 alors qu'il n'a pas encore réussi à publier un livre à son nom, problématique centrale de sa correspondance avec Graffigny. Leur seule œuvre imprimée est alors anonyme. Si l'absence de nom sur un livre ne signifie pas que l'auteur ait été inconnu, voire *a fortiori* qu'il ait voulu l'être (Schapira, 2013), force est de constater que pour celui qui est encore un *outsider* du monde des lettres, publier hors du livre est un jalon nécessaire pour réussir socialement dans le premier champ littéraire.
- 17 En publiant hors du livre, en faisant recopier ou lire ses poèmes, il ne s'agit pas pour lui de renoncer à l'impression de ses œuvres, mais de forger son nom d'auteur. Ces vers sont d'abord rendus publics par le canal de publication que constitue sa correspondance avec Graffigny. En somme, leur alliance passe également par l'autoédition de leurs œuvres, au sein de leurs lettres et dans les cercles de sociabilité qu'ils fréquentent. Une fois à Paris, Graffigny y fait connaître Devaux, tandis que celui-ci raconte les succès de sa correspondante aux membres de la cour lorraine.
- 18 En prenant l'exemple de la pratique poétique de Devaux, nous ne pouvons ignorer la masse de vers dédiés à des grands et qui ont été autant de gages de sa fidélité à celles et ceux qui ont participé à la consolidation de sa carrière. Ces gages de reconnaissance sont faits également pour être lus et, par leurs publications au sens de diffusion manuscrite ou orale, pour rendre compte du succès de l'auteur.
- 19 À ce titre, les dédicaces en périphrase de ses œuvres imprimées tiennent une place singulière, à l'instar de son épître au duc Stanislas dans son premier livre édité à son nom à Paris en 1753, les *Engagemens indiscrets* (Devaux, 1753). Cet éloge n'est pas hors du livre, car il tient les premières pages, après celle du titre. Néanmoins, il apparaît à première vue comme ornemental et amovible : la dédicace est un poème en vers, frontispice d'une pièce en prose, qui ne figure d'ailleurs que sur l'édition parisienne de 1753 et non sur celle de Vienne en 1757. Cette épître est ajoutée et imprimée après l'œuvre elle-même.
- 20 Alors que l'édition de la pièce « est pliée au magasin » (vol. 13, p. 131-132, Lettre du 12 septembre 1752) début décembre 1752, Graffigny et Devaux discutent des vers qu'ils impriment avec la pièce : « Cela sera fort bien et fera voir que tu sais faire des vers » (p. 104, Lettre du 17 novembre 1752), conseille Graffigny. Si Devaux songe d'abord à publier l'épître à son père dans les *Engagemens indiscrets*, sa préférence se porte

rapidement sur une dédicace au duc Stanislas, avec l'accord de Graffigny : « Je suis de l'avis, et tres fort, de la dedicasse au roi. Tu lui dois, et tu es bien aise de te confondre en reconnaissance et en louange » (p. 113, Lettre du 26 novembre 1752). Cette dédicace est un geste envers un patron qui légitime également Devaux qui tutoie par le biais d'un livre imprimé le duc dont il est alors le lecteur et un des académiciens. Cette épître, d'après la correspondance entre Graffigny et Devaux, a été approuvée au moins par le poète Saint-Lambert (p. 150, Lettre du 28 décembre 1752) et Élie Fréron, auteur de *L'Année littéraire* (p. 160, Lettre du 28 décembre 1752). Ainsi, la rédaction et les corrections de cette dédicace constituent un haut fait en soi pour Devaux, puisque Graffigny, alors autrice à succès à Paris depuis 1747, mentionne qu'elle a été approuvée par des figures non moins reconnues du monde des lettres parisien.

- 21 Enfin, la correspondance indique que sont ajoutées, aux éditions offertes par Devaux, des dédicaces personnalisées en vers qui sont soit copiées à la main dans l'objet-livre, soit imprimées avec l'épître à Stanislas :

Je ferai metre les vers à l'exemplaire du Prince [de Beauvau-Craon]. Ils sont tres jolis. C'est une tres agreable plaisanterie. Tu devrois bien en faire autant pour celui de Nicole [Jeanne Quinault], car elle est un peu fâchée contre toi [...]. Regaye-la par une petite plaisanterie. Je ferai aussi mettre ceux de Md. de Luxembourg<sup>7</sup>. (vol. 13, p. 132, Lettre du 10 décembre 1752)

- 22 Qu'il s'agisse du Prince de Beauvau-Craon ou de M. de Luxembourg, Devaux s'adresse plus généralement par ses morceaux poétiques à des grands d'origine lorraine, dont l'influence s'exerce en France. Également protecteurs des lettres, ils sont autant de relais pour la reconnaissance de Devaux comme auteur. Jeanne Quinault, quant à elle, ancienne actrice de la Comédie-Française, est un relai de la réputation de Devaux à Paris auprès des gens des lettres, du livre et du théâtre, notamment par sa Société du bout du banc<sup>8</sup>. Ainsi, écrire des vers par le livre-objet – à la main ou par des feuilles imprimées ajoutées – permet à Devaux de se faire connaître comme littérateur ayant imprimé et fait jouer une pièce de théâtre à la Comédie-Française.

## Mise en recueil des vers ou la patrimonialisation d'une réussite sociale par les Lettres

- 23 Les poèmes de Devaux ont été, jusqu'au <sup>xx</sup>e siècle, *imprimés* séparément. Chaque poème, en somme, avait à un moment donné son objectif, son destinataire premier et ses publics secondaires qui ont permis à Devaux de se faire reconnaître comme poète, littérateur et courtisan à la cour du duc Stanislas (1737-1766) particulièrement (Peureux & Vaillant, 2022, p. 24).
- 24 Ils nous sont en grande partie parvenus par un travail de collecte, de copie et de mise en recueil mené par Devaux lui-même. Ce sont là des poèmes qui remontent tant aux années 1730 qu'aux années 1780, et travaillés au moins jusqu'en 1792. Ces pièces poétiques sont regroupées parfois dans des ensembles thématiques et ont pour fonction de figer sur le papier la trajectoire de Devaux littérateur et ancien courtisan au sein de la Lorraine devenue française.
- 25 Ici, il s'agit de s'intéresser à une œuvre – un recueil de poésies manuscrites – qui pose la question de l'autoédition comme moyen de publier sa carrière en vue d'espérer encore de nouvelles reconnaissances. Par exemple, en se posant en dignitaire de la Lorraine indépendante disparue et refuge de Voltaire, Devaux veut se faire connaître de

l'Académie Française et de D'Alembert comme un possible candidat aux sièges des Immortels dans la décennie 1770.

### Variations de la mise en scène de soi au fil du recueil : réactualisation des ambitions du littéraire

- 26 Le recueil en question est aujourd'hui conservé à la Bibliothèque municipale de Nancy, la Bibliothèque Stanislas, du nom du dernier duc lorrain. Composé de 226 feuillets et de 515 morceaux en vers, le tout a été relié au XIX<sup>e</sup> siècle par les bibliothécaires d'alors. On retrouve la première mention de sa conservation sur place en 1886 dans le catalogue mis en œuvre par Jean Favier. Tentant certainement de rester fidèle au classement établi par Devaux, mort en 1796, la reliure comprend 26 « ensembles<sup>9</sup> » : des cahiers ou des feuilles paginées ; des lettres copiées où figurent ses poèmes ; un billet en vers qui lui est adressé (qui ouvre le manuscrit) ; et un diplôme de son élection à l'Académie Forti de Rome en 1787 (qui le clôt). Si l'on tient uniquement compte des dates inscrites dans le manuscrit, le plus ancien poème copié remonte à 1740, tandis que le plus tardif est daté de 1790. Les mentions des corrections montrent quant à elles que deux travaux de relecture ont été menés, le premier en 1782 et le second en mars 1792. Il est malheureusement impossible de savoir pour le moment si l'ordre des ensembles a été le fait de Devaux ou celui de la bibliothèque au XIX<sup>e</sup> siècle, mais la constitution de ces derniers a bien été réalisée par Devaux.
- 27 Les poèmes de Devaux avaient vocation à être imprimés, ou du moins montrés sous une forme manuscrite travaillée, comme le prouvent les indications de mise en page : « Il faut mettre au dessus de chaque page ce titre montempé / tout ce cahier est copié au mot<sup>10</sup> ». En triant, recopiant, hiérarchisant et thématissant des poèmes de diverses décennies, Devaux tend à rendre compte de sa carrière de littéraire alors même qu'il joue du *topos* du sage académicien retiré de la société. En saisissant les divers ensembles de cet objet manuscrit, on peut appréhender les modifications à l'œuvre dans cette opération de compilation : certaines pièces sont modifiées afin de mieux correspondre à des attentes spécifiques.
- 28 Le poème le plus significatif, à ce titre, est celui qui a été mentionné par ses biographes : « Mon histoire ». Celui-ci est présent à trois reprises dans le recueil. Cité toujours par fragments par les biographes de Devaux, ce poème mérite, pour une meilleure compréhension des actions d'écriture en jeu dans la mise en recueil, d'être resitué à plusieurs niveaux. Le premier et le plus évident est sans conteste la datation du poème lui-même. S'il existe plusieurs versions de ce poème, nous pouvons les dater entre 1777 et 1782.

Tableau 1. Variations du poème « Mon histoire » dans le Ms. 366(609)

« Mon histoire », Cahier n° 100, f. 107.	« Mon histoire 1777 », Cahier n° 101, f. 91.	« Commencement de mon histoire cy contre 1778 a 82 », Cahier n° 101, f. 92.
<p>Toujours contraire au sort qui me fut destiné Interprete Allemand je n'en sus pas la langue ; Avocat : je n'ai fait playdoyer, ni harangue ; Devenu financier : je me suis ruiné. Je fus de notre Roy, Lecteur a bouche close : Loin de prendre les mœurs de ma métamorphose, Franc Bourgeois a la cour, j'y fus homme de bien Au rang de nos savans, je fus admis sans cause ; <b>Mais quoyqu'en bonne forme academicien</b> N'ayant pas fait la moindre chose, Plus que Piron je ne fus rien. <b>Un dernier trait enfin, qui comblera la doze.</b> De tant de singuliers travers, <b>Quand je voulois faire des vers Je ne faisais que de la prose.</b></p>	<p>Toujours contraire au sort qui me fut destiné, Interprete allemand je n'en sus pas la langue : Avocat : je n'ai fait playdoyer, ni harangue : Devenu financier, je m'y suis ruiné. Je fus de notre Roy lecteur a bouche close : Loin de prendre les mœurs de ma métamorphose, Franc Bourgeois a la cour, j'y fus homme de bien : Au nombre des savants, je fus admis sans cause : <b>Et quoyqu'Academicien,</b> N'ayant pas fait la moindre chose, Plus que Piron, je ne fus rien. <b>Un dernier trait enfin, qui comblera la doze</b> De tant de singuliers travers : <b>Je ne faisais que de la prose</b> <b>Quand je voulois faire des vers</b></p>	<p><b>Jeune encor, je touchois a la caducité, Et vieillard je touche a l'enfance</b> Toujours contraire au sort qui me fut destiné, <b>D'un souverain, que de ma vie</b> <b>Je n'ai vu, ne verrai, ni n'en aurai l'envie</b> <b>Je fus conseiller presque né</b> Interprete allemand je n'en sus point la langue : Avocat : je n'ai fait playdoyer, ni harangue : Devenu financier, je me suis ruiné. Je fus de notre Roy, lecteur a bouche close. Loin d'avoir pris les mœurs de ma métamorphose, Franc Bourgeois a la cour, j'y fus homme de bien. Au rang de nos scavants, je fus admis sans cause, <b>Et quoyqu'en bonne forme academicien,</b> N'ayant pas fait la moindre chose, Plus que Piron, je ne fus rien. <b>Un autre trait qui combleroit la doze</b> De tant de singuliers travers, <b>Je ne faisais que de la prose</b> <b>Quand je voulois faire des vers</b> <b>Encore un mot et l'histoire est finie</b> <b>Prest a mourir quand je nacquis,</b> <b>Pour vivre a peine un an j'avois assés de vie</b> <b>Et voila que j'en ai pres de soixante et dix.</b></p>

- 29 Devaux mentionne dans ces trois versions tous les métiers ou fonctions qu'il a exercés – avocat, receveur des finances, lecteur de Stanislas, académicien –, mais finalement pour mieux dire qu'il aurait avant tout aimé être poète. Dans ces poèmes intercalés entre des centaines d'autres, Devaux dit n'avoir finalement fait « que de la prose ». Par ce geste, il réactualise ses ambitions : se positionner comme poète lorrain « en bonne forme academicien » qui a l'expérience pour être nommé à de nouvelles académies. Dans la version augmentée de 1778-1782, il renforce même la figure du poète passé à côté de sa destinée et toujours voué à la mort – « prest a mourir quand je nacquis » – bien que ces vers aient été composés alors qu'il avait « pres de soixante et dix » ans.
- 30 Ce que nous apprend la lecture de l'ensemble du recueil, c'est que Devaux cherche à s'adresser à l'Académie Française. En effet, la deuxième contextualisation de ces poèmes est de les considérer dans le travail de compilation effectué par Devaux, c'est-à-dire en appréhendant les ensembles du recueil par l'étude attentive des annotations faites à la marge des poèmes, à savoir la pagination de certains cahiers et la numérotation de ces derniers. Les poèmes des feuillets 91 et 92 se trouvent dans le cahier n° 101, qui regroupe un ensemble de vers adressés à des aristocrates lorrains, telle la Marquise de Boufflers, ancienne maitresse de Stanislas, et à des figures qui ont leur place dans les institutions de la vie littéraire, comme le Comte de Tressan (f. 101-103), D'Alembert (f. 92) ou encore l'Académie Française elle-même (f. 92), soit deux poèmes qui se trouvent immédiatement après « Mon histoire ». Plus significativement encore, « Mon histoire » du feuillet 77 s'inscrit dans le cahier n° 100, intitulé « Mon année depuis la mort de voltaire - 30 may 1778-Juin 1779 ». Situé entre des vers qui rappellent la proximité affichée de Devaux avec l'« Immortel », ce poème autobiographique interpelle l'Académie :
- Sur ce choix malaisé terminés vos debats  
vous suivrés malgré vous mon conseil salutaire  
car meme en rempacant Voltaire  
vous ne le remplacerés pas. (f. 77)
- 31 Le poème « Mon histoire » du feuillet 77, postérieur à celui de 1777, connaît deux changements par rapport à ce dernier. Devaux transforme notamment « Et

quoiqu'Academicien » en « Mais quoiqu'en bonne forme academicien ». Octosyllabe pour l'un ou alexandrin pour l'autre, dans les deux cas la diérèse à « académicien » est nécessaire, ce qui accentue ce mot. Or, la première version est modifiée au profit d'un vers moins cacophonique, posant ainsi la question de la publication orale des œuvres de Devaux. Il indique également les airs sur lesquels certains vers ont été dits ou sont à lire<sup>11</sup>.

- 32 Saisir les variations dans les poèmes de Devaux et son travail de réécriture permet de mieux appréhender une trajectoire sociale en mouvement où, sans cesse, le renouvellement de sa réputation d'auteur suppose une réactualisation de son œuvre. L'archivage de ses poèmes – leur copie, leur correction et leur compilation en ensembles – n'est pas seulement un conservatoire de sa vie passée, comme il le sous-entend lui-même, mais également un laboratoire où l'on peut repérer le travail du littéraire, dont la quête de reconnaissance aura été l'œuvre d'une vie. En témoignant de sa nomination d'Académicien « admis sans cause » et se positionnant comme proche des grands noms du champ littéraire au temps des Lumières, Devaux obtient ainsi en 1787 une place dans l'Académie Forti pour un poème, « Le Dix-Huitième Siècle », qui s'ouvre sur la mort de Voltaire.

### Curialisation, romantisme aristocratique, provincialisme et patrimonialisation ?

- 33 La poésie est un fait social et nous appréhendons ici les poèmes rendus publics comme autant d'actions d'écriture qui permettent à Devaux d'assurer son existence dans la cité. La poésie participe aussi au rayonnement du territoire dans lequel l'auteur s'inscrit. En effet, les vers rédigés sous le règne de Stanislas (1737-1766), pris individuellement, manifestent du positionnement de Devaux à la cour de Lunéville – en multipliant les adresses à l'aristocratie lorraine – et participent ainsi à la construction de sa réputation, voire à l'existence culturelle de la cour ainsi mise en récit, comme en témoigne la dédicace à Stanislas précédemment évoquée. Cependant le travail de mise en recueil est postérieur au rattachement des duchés lorrains au royaume de France de 1766. En publiant donc les vers ensemble, Devaux collabore à la patrimonialisation de ce qu'auraient été les duchés lorrains.
- 34 L'idée de cour transparaît dans les poésies de circonstances sous les traits d'une poésie légère, badine, où les amitiés plaisantes structurent les relations entre les membres de la cour qui s'identifient comme tels. Écrire à la Marquise de Boufflers, alors maîtresse de Stanislas, est pour Devaux un moyen de garantir son inscription (grandissante) au sein de la société de cour.
- 35 On doit s'interroger aussi sur les tonalités des poèmes de Devaux, commentés par Graffigny, et qui se renforcent après la disparition des duchés, des « intonations romantiques », pour reprendre l'expression employée par Nobert Elias afin de qualifier des objets qui se développent dans les écrits des aristocrates en réponse à l'accroissement des contraintes et du contrôle de soi supposé par la société de cour (Elias, 1985, p. 240-305). La nostalgie pour la vie campagnarde et l'innocence perdue sont en effet des *topoi* largement employés par l'aristocratie et également thématisés dans le recueil de Devaux.

Tableau 2. Ensembles sur Montempé dans le Ms. 366(609)

Ensemble	Premier titre de l'ensemble	Nombre de pièces en vers	Thème indiqué dans le manuscrit	Feuillets (XIX <sup>e</sup> si.)	Numérotation cahier (XVIII <sup>e</sup> si.)	Pagination (XVIII <sup>e</sup> si.)
22	Pour mon pavillon / sur une de ses portes	79	<b>Montempé / Il faut mettre au dessus de chaque page ce titre montempé tout ce cahier est copié au mot</b>	121-156	104	1-60
			Cabinet de mes amis absens	130-135		18-28
			Mon cabinet	136-145		29-46
			<i>Pièces en vers au duc de Choiseul et à la duchesse de Gramont</i>	146-156		46-60
23	Pour mon Pavillon 1770	65	<b>Montempé</b>	157-180	106	1-45

- 36 Dans le manuscrit de Devaux, deux cahiers portent le titre de « Montempé », en référence à la chartreuse qu'il occupe alors et qui fait partie d'un ensemble de maisons construit par Stanislas, à proximité du château de Lunéville. Ils regroupent respectivement 79 (cahier n° 104) et 65 (n° 106) poèmes datés de 1744 à 1790. Une annotation au-dessus du cahier n° 106 indique la date de 1768, alors qu'une pièce intitulée « Pour mon Pavillon 1770 » inaugure l'ensemble :

Maison qui m'etes chere a des titres si chers !  
Maison, que Stanislas embellit pour Boufflers,  
Embellissés pour moy les ombres du vieil âge :  
Que chés vous le plaisir trouve un libre passage<sup>12</sup>. [...]

- 37 C'est grâce à l'action de la marquise de Boufflers, protectrice de Devaux à la cour de Stanislas, que le poète a pu obtenir la chartreuse pour son « amusement » ( Archives nationales, Q1 728 cité dans Boyé, 1933, p. 46) et pour recevoir des gens de passage. Comme cette maison, le cahier de Devaux devient le conservatoire et le laboratoire de la mémoire de ce qu'aurait été la cour de Lunéville : y sont ainsi copiés des poèmes sur le passage de Louis XV à Lunéville en 1744 et sur la mort de Stanislas en 1766, ou encore des vers adressés aux gens de la cour, avant et après le rattachement. Devaux, en vantant tant les bienfaits de la campagne que la mémoire des duchés lorrains, parvient à renouveler sa position d'académicien installé dans la cité. Ainsi, la lecture du poème « J'ai vu / Du XVIII<sup>e</sup> siècle » structure d'une part les rubriques « Cabinet de mes amis absens », où figure l'aristocratie lorraine jusqu'au duc de Choiseul, et constitue d'autre part un poème lu à deux reprises à l'Académie de Stanislas, ce qui lui vaut le 8 mai 1787 les « applaudissement[s] et [le fait d'être] embarrassé ensuite par les dames<sup>13</sup> ». Cela fait suite à d'autres poèmes déclamés à l'Académie, notamment en 1774, contre « les détracteurs du siècle<sup>14</sup> », c'est-à-dire ceux qui se positionnent en opposition à l'Académie Française et à ses membres. Réactualiser l'idée des duchés de Lorraine comme refuge de Voltaire, affirmer sa proximité avec les grands auteurs de la vie littéraire et savante du XVIII<sup>e</sup> siècle, assure la reconnaissance de Devaux comme académicien.
- 38 La mise en recueil de ces divers poèmes s'enquérant des propriétés du duc de Stanislas et les valorisant, et réservant le même traitement à l'aristocratie lorraine au sein d'une rubrique « cabinet de mes amis absens », a pour effet de patrimonialiser les duchés disparus. Les intonations romantiques, l'idéal de la vie campagnarde incarnée notamment par les réalisations architecturales de Stanislas, sont mises en récit dans les vers de Devaux et servent tant le territoire que lui-même. Cette compilation permet de positionner Devaux comme homme de lettres et, ce faisant, de renforcer sa position dans la cité. C'était l'un des premiers enjeux des conseils donnés par Graffigny à Devaux, à l'exemple d'une lettre datée 15 mars 1752, donc avant son élection à la

Société royale : « Puisque [l'Intendant de la Galaizière] lui-même est si orgueilleux et si difficile, tu ne peux parvenir à ce que tu desires qu'en qualité d'homme de lettre, et pour la constater, cette qualité, il me semble que tu dois comenser par être de l'Académie » (vol. 12, p. 305, Lettre du 15 mars 1752). Autrement dit, pour faire sa place à la cour, Devaux se positionne conjointement comme littérateur. Une fois la cour disparue, Devaux, en continuant de la glorifier, parvient ainsi à conforter la légitimité des autorités locales comme l'Académie de Stanislas, ou même le maire royal de Lunéville, ancien garde du corps de Stanislas<sup>15</sup>. Fort de son ancrage dans la cité, il côtoie les nouveaux administrateurs du pouvoir comme le commandant en chef de la gendarmerie, le marquis de Castries.

39 Les intonations romantiques se confondent dans les écrits de Devaux avec un certain provincialisme, au sens d'apologie d'un supposé caractère provincial. Il joue, d'une part, entre le fait d'être reconnu comme un auteur imprimé à Paris et, de l'autre, de la figure du poëtaillon lorrain, courtisan léger, insouciant qui jouit de tous les bienfaits de la campagne. Autrement dit, les intonations romantiques et provincialistes sont utilisées dans les écrits de Devaux pour renforcer simultanément sa position d'homme de lettres et d'homme inscrit dans la cité (Roche, 1989, p. 186) ; ils sont le résultat de ce territoire transfrontalier progressivement intégré au Royaume de France. Si, dans certaines circonstances, Graffigny reprochait à Devaux d'être « provincial ! » (vol. 13, Lettre du 10 janvier 1753, p. 164), tous deux ont joué de leurs origines lorraines afin de conforter leurs trajectoires de littérateurs, notamment en vue d'obtenir des pensions ou des fonctions dans les grandes cours européennes. Au lendemain de la mort de Stanislas, Devaux se pose plus que jamais en Lunévillois gardien du patrimoine ducal et ce également pour entretenir ses relations parisiennes.

40 De retour de Paris après un voyage en 1768, il envoie un poème à l'une de ses correspondantes sur place, dont le thème est sans équivoque : « C'en est fait pour jamais je renonce à Paris<sup>16</sup> ». Devaux le copie dans ses cahiers intitulés « Montempé ». Stratégie judicieuse, elle ne l'empêche pas de poursuivre ses ambitions d'auteur à Paris, puisqu'en 1773 l'une de ses pièces de théâtre est représentée à la Comédie-Italienne, puis imprimée chez la Veuve Duchesne, tout en incarnant socialement le « dernier fidèle à la cour de Lunéville<sup>17</sup> » auprès de ses amis ou des institutions de la vie littéraire parisienne. Ainsi, Arthur Young, célèbre agronome britannique, loue sur plusieurs pages de son *Voyage en France* sa visite à Devaux ainsi institué en dépositaire de l'histoire de Lunéville :

Ce gentilhomme me fournit, avec le major, un second exemple d'attachement pour la ville de sa naissance : il est né à Lunéville, a accompagné le roi Stanislas, ayant une place considérable auprès de sa personne ; a beaucoup vécu à Paris, avec les grands et dans l'intimité des ministres d'Etat ; mais l'amour du pays l'a ramené à Lunéville, où il réside depuis plusieurs années, aimé et respecté, environné d'une belle collection de livres, parmi lesquels les poètes ne sont pas oubliés, car M. Pomponne met aussi avec facilité des sentimens agréables en jolis vers. (Young, 1796, vol. 1, p. 432-436)

41 Tous les éléments que Devaux a tenté de mettre en avant dans son recueil sont ici présents et mettent en exergue sa trajectoire de littérateur courtisan en lien avec Paris, qui se serait retiré volontairement de la société. Pour reprendre les mots de Young, les « jolis vers » de Devaux ont participé à la reconnaissance de ce dernier comme « un homme sensé et un esprit cultivé, qui, quoiqu'avancé en âge, a le talent de rendre sa

compagnie universellement agréable » (Young, 1796, vol. 1, p. 432). Visiter Devaux en venant à Lunéville est décrit ainsi comme un point de passage incontournable.

- 42 Objet qui peut paraître comme le miroir de l'intimité de Devaux – puisqu'il relate ses amitiés, ses loisirs et son lieu de vie –, le recueil manuscrit conservé à la Bibliothèque Stanislas s'offre, de prime abord, comme un ensemble brouillon et inorganisé. Pourtant, ce recueil invite à percevoir ces poèmes comme autant d'actions d'écriture ayant participé à la réussite sociale de Devaux. Copier et assembler ces vers ont renouvelé la notoriété locale de Devaux, rendue possible par ses relations, même en dehors des duchés et ex-duchés lorrains. De la même manière, saisir la poésie copiée et lue dans la correspondance entre Graffigny et Devaux fait apercevoir les biais de publication des œuvres poétiques de Devaux, comme autant de moyens de conquérir une place dans le monde des lettres, de la cité et même du cercle familial.
- 43 Souvent citée, l'œuvre poétique de Devaux a longtemps servi d'appui pour justifier la carrière d'un poète dévalorisé, paresseux, alors que ces figures ont été forgées par Devaux lui-même. Comme Graffigny lui écrit dès 1738 : « Tu n'es pas le seul qui aie fait des couplets contre soi-même » (vol. 1, p. 231, Lettre du 18 décembre 1738). De la même manière, c'est Devaux qui se pose le premier en légataire des duchés lorrains, en jouant d'« intonations romantiques » et provinciales qui constituent des stratégies de reconnaissance aussi bien en Lorraine qu'à Paris.

---

## BIBLIOGRAPHIE

- BOYÉ, P. (1933). « Le Dernier Fidèle de la cour de Lunéville : la vieillesse de Panpan Devaux ». In *Quatre Études inédites* (p. 35-97). Nancy : Imprimerie des Arts graphiques modernes.
- CHAPPEY, J.-L., LEGOY, C. & ZÉKIAN, S. (2014). « Poètes et poésies à l'âge des révolutions (1789-1820) ». *La Révolution française*, 7.
- DEVAUX, F.-A. (1753). *Les engagements indiscrets : comédie en un acte & en prose*. Paris : Duchesne.
- ELIAS, N. (1985). *La Société de cour*. Paris : Flammarion.
- FILIPIUK, M. (1995). "Voltaire's Friend, 'Panpan' Devaux". In *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* (p. 105-120). Oxford : Voltaire Foundation Ltd.
- GRAFFIGNY, F. DE (1985-2016). *Correspondance de Madame de Graffigny*, 15 volumes. Oxford : Voltaire Foundation.
- GRIHL (2016). *Écriture et action : XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle, une enquête collective*. Paris : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.
- JOUHAUD, C. & VIALA, A. (dir.) (2002). *De la publication, entre Renaissance et Lumières*. Paris : Fayard.
- KELLER-RAHBE, E. (dir.) (2017). *Privilèges de librairie en France et en Europe, XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris : Classiques Garnier.
- PEUREUX, G. (2021). *De main en main : Poètes, poèmes et lecteurs au XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris : Hermann.

- PEUREUX, G. & VAILLANT, A. (dir.) (2022). *La poésie de circonstances (XVI<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle) : Formes, pratiques, usages*. Paris : Presses universitaires de Paris Nanterre.
- PRUGNIER, M. (2021). « François Antoine Devaux, littérateur à la cour de Stanislas : exemple d'une réussite sociale transfrontalière par les lettres ». *Circé, Histoire, Savoirs, Sociétés*, 15. <http://www.revue-circe.uvsq.fr/prugnier-francois-antoine-devaux-litterateur/>.
- ROCHE, D. (1989). *Le siècle des lumières en province : Académies et académiciens provinciaux, 1680-1789*. Paris : éd. de l'EHESS.
- RIBARD, D. (2022). « Monuments de circonstances ». In G. Peureux, & A. Vaillant (dir.), *La poésie de circonstances (XVI<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle) : Formes, pratiques, usages* (p. 137-153). Paris : Presses universitaires de Paris Nanterre.
- SCHAPIRA, N. (2003). *Un professionnel des lettres au XVII<sup>e</sup> siècle : Valentin Conrart : une histoire sociale*. Paris : Champ Vallon.
- SCHAPIRA, N. (2013). « Nom propre, nom d'auteur et identité sociale. Mises en scène de l'apparition du nom dans les livres du XVII<sup>e</sup> siècle ». *Littératures classiques*, 80(1), 69-86.
- SHOWALTER, E. (2003). « L'élection de Panpan Devaux à l'Académie de Stanislas ». In J.-C. Bonnefont (dir.), *Stanislas et son Académie, Colloque du 250<sup>e</sup> anniversaire* (p. 185-194). Nancy : Presses universitaires de Nancy.
- SHOWALTER, E. (2015). *Françoise de Graffigny, sa vie, son œuvre*. Paris : Hermann.
- SMITH, D. (2019). « Les Lettres parisiennes de François-Antoine Devaux (1733-1734) ». In M.-T. Inguenaud, & D. Smith (dir.), *Octavie Belot, Présidente Durey de Meinières : Étude sur la vie et l'œuvre d'une femme des Lumières* (p. 213-298). Paris : Honoré Champion.
- VIALA, A. (1985). *Naissance d'un écrivain, sociologie de la littérature à l'âge classique*. Paris : Minuit.
- VIALA, A. (1998). « Institution littéraire, champ littéraire et périodisation : l'institution du siècle ». *Littératures classiques*, 34.
- YOUNG, A. (1794). *Voyages en France, pendant les années 1787-88-89 et 90, entrepris plus particulièrement pour s'assurer de l'état de l'agriculture, des richesses, des ressources et de la prospérité de cette nation*, trad. F. Soulès, 3 volumes, 2<sup>e</sup> édition. Paris : Buisson.

## NOTES

1. Il s'agit là du littérateur tel qu'abordé par Alain Viala (1985, p. 186-216) dans le chapitre 6 de son ouvrage, *Naissance d'un écrivain, sociologie de la littérature à l'âge classique*.
2. Un des aspects marquants de la correspondance Graffigny-Devaux est qu'ils se présentent comme littérateurs, en parlant de littérature et en adoptant des recettes littéraires qui connaissent un certain succès.
3. Pour la suite de l'article nous n'indiquerons que le volume, la page et la date de la lettre.
4. Il s'agit d'une lettre de M<sup>me</sup> de Bernières qui défend l'amitié et la générosité des actions de Voltaire dans ses rapports avec Desfontaines.
5. Élisabeth-Théodore Le Tonnelier de Breteuil (1712-1781) est le frère cadet de M<sup>me</sup> du Châtelet et est alors vicaire de l'archevêque de Sens.

6. Champbonin, Anne-Antoinette-Françoise Paulin, M<sup>me</sup> Du Raget de (1700-1775).
  7. Il s'agit de Madeleine-Angélique de Neufville-Villeroy, duchesse de Boufflers, puis de Luxembourg (1702-1787).
  8. À la Bibliothèque nationale de France sont conservées sept lettres de Jeanne Quinault à Devaux, datées entre 1776 et 1779, donc bien après la mort de Graffigny en 1758 (BnF, Ms., NAF 15581).
  9. Ce terme a pour vocation à qualifier et distinguer des parties du recueil qui ont été travaillées comme un ensemble par Devaux, avant d'avoir été reliées au XIX<sup>e</sup> siècle.
  10. BM de Nancy, Ms. 366(609), f. 121.
  11. Pour 34 pièces de circonstances, des airs sont indiqués dans le titre au sein du recueil manuscrit.
  12. BM de Nancy, Ms. 366(609), f. 158.
  13. Journal de Durival l'aîné, 1782/1787, BM de Nancy, Ms. 863(11), f. 123.
  14. Journal de Durival l'aîné, 1773/1774, BM de Nancy, Ms. 863(8), f. 108.
  15. Jean-François Lasnière, ou Lanière, de Mâcon (Boyé, 1933, p. 72).
  16. Poème adressé à Octavie Belot.
  17. En référence au titre de l'article de Pierre Boyé, précédemment cité.
- 

## RÉSUMÉS

François-Antoine Devaux est aujourd'hui avant tout connu pour sa pratique poétique, même s'il n'a fait imprimer que des pièces de théâtre en prose. La plupart de ses poèmes, à l'exception notable d'une dédicace au dernier duc lorrain, sont restés manuscrits pendant plus de deux siècles. Cette absence d'impression des œuvres ne signifie pas qu'elles soient restées intimes. Elles ont été rendues publiques par bien des voies. La correspondance de Devaux et son travail de compilation de vers dans des recueils manuscrits témoignent des multiples moyens de publier – au sens de rendre public – sa pratique poétique et sa figure de littérateur professionnel. Croiser les traces manuscrites laissées par Devaux permet de mieux saisir les manières dont se publie la poésie dans ce qu'il nomme la « République des Lettres », mais également dans la proximité du pouvoir ducal. Cet article se propose d'étudier la pratique poétique de Devaux dans la mesure où elle a constitué autant de jalons nécessaires à son inscription dans la cité et dans le champ littéraire du XVIII<sup>e</sup> siècle.

François-Antoine Devaux is today best known for his poetic practice, having printed only prose plays. Most of his poems remained handwritten for more than two centuries, with the notable exception of a dedication to the last duke of Lorraine. This does not mean these works were to remain within an intimate circle, since they have been made public in many ways. Devaux's correspondence and his work of compiling verses in manuscript collections shed a light to the multiple ways in which his poetic practice was published, allowing him to gradually become a poet known as such. Cross-referencing the handwritten traces left by Devaux allows us to better understand the ways in which poetry was published in what he called the "Republic of Letters" but also close to the ducal power. The focus here is on Devaux's poetic practice insofar as it

constituted the necessary milestones for his inclusion in the elite society and in the literary field of the 18th century.

## INDEX

**Mots-clés** : poésie, manuscrit, correspondance, stratégie sociale, premier champ littéraire, lumières

**Keywords** : poetry, manuscript, correspondence, social strategy, first literary field, enlightenment

## AUTEUR

**MARGAUX PRUGNIER**

Université Paris Nanterre, MéMo

# Alfred de Musset à l'Hôtel des haricots

Réflexion sur les traces d'une publication

*Alfred de Musset: a Stay at the « Hôtel des haricots »*

*On the Track of a Publication*

Marine Lépinard

---

## Introduction

- 1 L'histoire littéraire présente souvent le XIX<sup>e</sup> siècle comme un moment de profonde reconfiguration et de bascule de ce que l'on appellera le « métier d'écrivain » : il consacre le changement d'une activité dominée par l'oralité et l'entre-soi lettré, vers une « littérature industrielle » (Sainte-Beuve) qui voit le triomphe du livre et du journal, ainsi que la professionnalisation de l'écriture littéraire (Lyons, 1987). Par l'effet conjugué d'une alphabétisation croissante, dès la loi Guizot de 1833, et des innovations techniques dans le domaine de l'imprimerie qui permettent de produire davantage d'ouvrages à moindre coût, le public de lecteurs s'accroît et se diversifie tant que l'écrivain ne sait plus, en quelque sorte, à *qui* il s'adresse. Mais les formes de reconnaissances lettrées telles qu'elles prévalaient sous l'Ancien Régime ne disparaissent pas pour autant : ainsi coexistent, pour quelques décennies, les exigences de validation par les pairs et celles, nouvelles, de l'éditeur et du goût du public. Anthony Glinoe et Vincent Laisney (2013, p. 32) décrivent un siècle sous le double signe de la stratification et de la massification, qui ne vient pas sans ses paradoxes : « rester entre soi ou s'ouvrir au public, s'adresser à quelques élus ou parler à tout le monde, tel fut l'éternel dilemme de l'Artiste au XIX<sup>e</sup> siècle ».
- 2 Ce dilemme dans la réception postulée entre un lectorat distingué et/ou indistinct nous invite à déplier l'ensemble des pratiques que le terme de « publication » recouvre. Car si l'on entend ainsi définir le processus éditorial qui fait, au XIX<sup>e</sup> siècle, d'un manuscrit un imprimé reproductible et monnayable – si l'on réduit, en somme, la publication à l'objet imprimé –, on exclut du regard tout un pan de l'activité littéraire qui se reçoit et

se rend « publique » en d'autres lieux, d'autres cercles, sous d'autres supports et formes. Si l'on admet à l'inverse que la littérature peut advenir et circuler hors du livre, il devient possible de regarder la publication non plus strictement comme la production d'un objet imprimé, mais comme un ensemble d'actions passées, déployées dans le temps, qui participent à situer un texte dans un espace et à le rendre public. Christian Jouhaud et Alain Viala distinguent ainsi l'imprimé de l'action, ou plutôt de la « chaîne d'actions », dont il est la trace. Le processus de publication est l'intrication de ces actions entre elles, il englobe donc l'imprimé mais ne saurait s'y réduire :

Ces chaînes de publications successives, dont les supports matériels, les modalités d'action, les acteurs, les effets symboliques sont multiples et imbriqués, sont faites de maillons distincts et inséparables qui ont eu, en fait, des durées de survie – une histoire – très diverses [...]. (Jouhaud & Viala, 2002, p. 8)

- 3 La mise en évidence de tels maillons suppose de recontextualiser le plus précisément possible, et sur de petites échelles, ce qui entoure et participe à l'apparition d'un texte. Dans le cas spécifique d'un écrit littéraire, « publier » serait ainsi le processus par lequel il est non seulement produit, mais encore reconnu et identifié par ceux qui le reçoivent comme faisant partie de la littérature. Mais il nous faut alors admettre qu'il ne reste de ces processus de publication passés que des traces, et qu'une écrasante majorité d'entre elles nous est donnée *via* l'imprimé. C'est donc par l'observation minutieuse et la mise en discussion de ces traces que l'on peut faire apparaître, ou si l'on veut déplier, « l'événement, même petit, qu'a été la production d'un écrit » (Grihl, 2016, p. 14). C'est se situer ici en amont de (ou éventuellement en relation avec) la structuration événementielle construite ou mobilisée par l'histoire littéraire avec la notion d'*événement littéraire* (Saminadayar-Perrin, 2008), en ce sens qu'une publication discrète, voire inaperçue, resterait pour l'analyse un événement observable dès lors que l'on aurait les moyens documentaires d'en restituer les enjeux.
- 4 Une telle démarche invite à la prudence à l'abord des notions faiblement historicisées que sont celles de « publication » et de « public ». Jouhaud et Viala soulignent l'instabilité de la première et invitent à remettre en cause « l'idée d'un face-à-face simple entre des producteurs d'écrits (qui les "émettent" ou les destinent) et un ou des publics (qui les reçoivent) » (2002, p. 7). De la même façon, Hélène Merlin-Kajman relève que le flou notionnel qui entoure le terme de « public » doit nous défier d'admettre que le lecteur postulé et le lecteur avéré d'une œuvre se recourent nécessairement (1994, p. 14). Que peut-on appeler le « public » ? Est-il supposé par (et dans) le texte, présumé par le contexte, attesté historiquement ? Peut-on vraiment déduire sa composition, son ampleur, son degré d'indistinction ? Sur ce point encore, les petites échelles permettent d'observer en un temps et lieu donné ce que ces termes recouvrent, et, pour reprendre l'expression de Merlin-Kajman, d'en *troubler les évidences*.
- 5 Glinoyer et Laisney (2013, p. 224) proposent un panorama des sociabilités culturelles parisiennes au XIX<sup>e</sup> siècle et y observent notamment l'importance que revêt l'*entre-soi* artistique : dans les cénacles, qui réunissent régulièrement hommes de lettres et peintres, le plus souvent autour d'une figure charismatique, pour des lectures à voix haute et des discussions sur leur art ; mais aussi dans les salons, qui abritent une sociabilité mondaine au « caractère privé, mixte, et axé[e] sur le loisir » (2013, p. 230) et accueillent volontiers femmes et hommes de lettres ; ou encore dans les cafés, les goguettes de chansonniers, les académies, les banquets d'écrivain, etc. Les deux auteurs dessinent une topographie parisienne d'espaces où la littérature se fait, dit qu'elle se

fait, se pratique, s'essaie : dans cet entre-soi lettré se prolonge la conception, issue de l'Ancien Régime, de la littérature comme compétence, savoir-faire, performance, et non pas seulement comme un ensemble de qualités propres au texte. Ils soulignent que c'est également au sein de ces publics distincts et/ou distingués, que se configurent et se légitiment les discours sur ce qui est (et n'est pas) littérature. De l'autre côté, un « public indiscernable » (Reverzy, 2016, p. 17), inconnu, et de plus en plus vaste – même s'il reste composé des couches sociales les plus aisées –, est postulé *via* les processus d'édition. Les ouvrages, les revues et les journaux tendent à se multiplier et se diversifier (éditions de luxe, éditions in-12, etc.) et engagent femmes et hommes de plume dans des enjeux de postures et de stratégies éditoriales qui ont été bien décrites, ces dernières années, par la sociologie littéraire et l'histoire du livre et de l'édition (Chartier & Martin, 1990 ; Diaz, 2007 ; Meizoz, 2007, 2011).

- 6 Il ne suffit donc pas de considérer les différents espaces et acteurs qui peuvent entrer en jeu dans les processus de publication d'un texte littéraire. Il faut voir que, loin d'être hermétiques les uns aux autres, ils entrent en dialogue, se font écho et se répondent, et combien les textes entre eux circulent, se reconfigurent, s'essaient, se réécrivent.
- 7 Je propose ici d'observer les intrications entre un événement biographique, survenu dans une vie d'homme de lettres, et le processus complexe d'écriture et de publication auquel il a donné lieu, en interrogeant l'un et l'autre, chaque fois que possible, à la lumière de ce qui les entoure. L'événement biographique ici retenu pour notre analyse est le séjour que fit Alfred de Musset à l'Hôtel des haricots en septembre de l'année 1843.

## Dialectique des traces : un séjour à l'Hôtel des haricots

- 8 L'Hôtel des haricots tient son nom de son histoire et de ses emplacements successifs : le complément du nom vient de l'ancien collège Montaigu, situé près du Panthéon – prétendument surnommé « des haricots » parce que l'on y mangeait très pauvrement –, qui fut transformé en 1792 en prison militaire et devint, après la Révolution, la maison d'arrêt de la Garde nationale, dans laquelle se payaient les indisciplines et les manquements aux services. En 1800, la prison fut transférée rue des Fossés-Saint-Bernard, à l'Hôtel de Bazancourt, avant d'être à nouveau détruite en 1837 et le lieu donné à l'Entrepôt des vins. La troisième et nouvelle prison, celle qui nous intéresse, se trouva jusqu'en 1864 rue de la Gare, dans d'anciens entrepôts à grain qui dépendaient jusqu'alors du grenier de réserve de l'Arsenal. Frank Lestringant (1999), dans la biographie qu'il consacre à Alfred de Musset, relève combien le poète, comme d'autres écrivains et artistes – notamment Balzac et Sainte-Beuve, mais aussi Alphonse Karr et Théophile Gautier (Book, 1965) –, tentait d'échapper à son service de Garde nationale, quitte à se soumettre à un court séjour derrière les barreaux qui, du reste, laissait aux prisonniers capables de les payer des conditions de détention favorables (Lestringant, 1999, p. 479-480). Une trace officielle de ces séjours est conservée dans les fonds de la bibliothèque historique de la ville de Paris : ainsi, aux côtés de l'acte de naissance d'Alfred de Musset, on trouve sa condamnation par le conseil de discipline de la Garde nationale en date du 14 juillet 1843 qui le décrit « en état de récidive<sup>1</sup> ».

- 9 Enfermé vingt-quatre heures en avril 1841, Alfred de Musset y retourne en septembre 1843 pour quinze jours de détention. Le 1<sup>er</sup> octobre, dans *la Revue des Deux Mondes*, paraît sous son nom un poème intitulé *Le Mie Prigioni*. Le titre fait référence à un ouvrage du même nom, de Silvio Pellico, dans lequel cet écrivain et patriote italien, incarcéré en 1820 pour conspiration, y décrit ses dix ans de vie carcérale. La référence à cet ouvrage, qui est un best-seller en France à partir de 1833 (Lyons, 1987, p. 95), est directe et humoristique mais Alfred de Musset n'est pas le premier dans les cercles littéraires à faire la plaisanterie. La chronique d'Alphonse Karr dans le *Figaro*, datée du 24 novembre 1837, s'amuse déjà d'un tel rapprochement :

C'est de la prison de la garde nationale que le rédacteur en chef du *Figaro* est obligé de dater cette chronique. [...] Nous croyons être utile à nos concitoyens en leur rendant compte de ce qui se passe dans cette prison, où tout le monde est susceptible d'aller faire un séjour. Nous croyons pouvoir, à l'exemple de *Silvio Pellico*, intituler ce récit entremêlé de méditations : *Miei prigioniei* [sic], mes prisons<sup>2</sup>.

- 10 Quatre ans avant la parution du poème de Musset, cet article signale que l'expérience carcérale à la prison des haricots peut faire trace dans l'écriture médiatique, se raconter, donner matière au récit journalistique, et plus encore lorsqu'elle s'inscrit en contraste avec celle de Silvio Pellico, bien connue du Paris littéraire. Le poème d'Alfred de Musset exploite à son tour l'effet comique d'un tel intertexte. En voici les sept premiers quatrains tels que donnés dans l'édition des *Poésies complètes* établie par Lestringant :

On dit : « Triste comme la porte  
D'une prison », –  
Et je crois, le diable m'emporte,  
Qu'on a raison.  
D'abord, pour ce qui me regarde,  
Mon sentiment  
Est qu'il vaut mieux monter sa garde,  
Décidément.  
Je suis, depuis une semaine,  
Dans un cachot,  
Et je m'aperçois avec peine  
Qu'il fait très chaud.  
Je vais bouder à la fenêtre,  
Tout en fumant ;  
Le soleil commence à paraître  
Tout doucement.  
C'est une belle perspective,  
De grand matin,  
Que des gens qui font la lessive  
Dans le lointain.  
Pour se distraire, si l'on bâille,  
On aperçoit  
D'abord une longue muraille,  
Puis un long toit.  
Ceux à qui ce séjour tranquille  
Est inconnu  
Ignorent l'effet d'une tuile  
Sur un mur nu.  
(Musset, 2006, p. 579)

- 11 La référence à l'indiscipline de Musset dans le deuxième quatrain (« Mon sentiment / Est qu'il vaut mieux monter sa garde / Décidément »), donne au contemporain un

indice supplémentaire pour comprendre avec précision d'où parle le poète. Et pour cause : le vers reprend, mot pour mot, le titre d'un vaudeville en un acte, dont la première représentation fut donnée six ans plus tôt, en 1837, *L'Hôtel des haricots, ou Il vaut mieux monter sa garde*. L'intertextualité avec la pièce paraît se confirmer grâce au deuxième vers du poème : « Et je crois, le diable m'emporte », qui fait écho à l'exclamation de l'un des protagonistes de la pièce, Gorot, à la fin de la scène première : « [...] je crois que j'aimerais mieux faire mon service national à la mairie... et autres... le diable m'emporte ! » (scène 1). La portée humoristique des deux premiers quatrains se trouve ainsi renforcée par la double intertextualité qui associe, d'entrée, l'expérience carcérale du poète avec le ton léger du vaudeville et celui, sévère, des mémoires de Silvio Pellico : l'Hôtel des haricots n'est pas réputé pour son austérité, bien au contraire. L'intrigue du vaudeville accentue encore la caricature d'un lieu permissif et inoffensif : non seulement les temps d'incarcération des prisonniers sont extrêmement courts, mais ils peuvent se promener et se rencontrer à leur guise, se battre entre eux et déjeuner tout à fait décemment.

- 12 À bien y regarder, ces deux premiers quatrains bruissent de citations, de références, auxquelles on peut encore ajouter le dicton placé en incipit. En débutant par « on dit », le poème paraît se placer d'emblée parmi les rumeurs et la voix publique, et s'appuyer sur des leviers variés (intertexte savant, populaire, dicton) pour invoquer avec eux tout un imaginaire de la prison et du poète incarcéré. L'effet n'est pas seulement humoristique : il situe le poème et l'article entre un espace parisien actuel et réel (l'Hôtel des haricots, rue de la Gare en 1843) et la pratique, littérairement valorisée, et de ce fait construite par l'histoire littéraire comme « tradition », de l'écriture en prison (Bombert, 1975 ; Varaut, 1989). Au troisième quatrain, le « je » lyrique apparaît pour donner une description, simple et presque crue, du paysage par la fenêtre. Il s'intéresse ensuite à l'intérieur de sa cellule :

Et ces cachots n'ont rien de triste,  
 Il s'en faut bien ;  
 Peintre ou poète, chaque artiste  
 Y met du sien.  
 De dessins, de caricatures,  
 Ils sont couverts.  
 Ça et là quelques écritures  
 Semblent des vers.  
 Chacun tire une rêverie  
 De son bonnet ;  
 Celui-ci, la Vierge Marie,  
 L'autre, un sonnet.  
 Là, c'est Madeleine en peinture,  
 Pieds nus, qui lit ;  
 Vénus rit sous la couverture,  
 Au pied du lit.  
 Plus loin, c'est la Foi, l'Espérance,  
 La Charité,  
 Grands croquis faits à toute outrance,  
 Non sans beauté.  
 (Musset, 2006, p. 581)

- 13 Ici la description, non moins précise, des graffitis de peintres et poètes qui couvrent les murs nous amène à nous interroger sur la familiarité qu'un lecteur de 1843 pouvait entretenir avec eux. Une partie de la réponse nous est donnée par Albert Lasalle et

Edmond Morin, dans un ouvrage bien postérieur : *L'Hôtel des haricots, maison d'arrêt de la Garde nationale de Paris*, daté de 1864. En vue de sa démolition très prochaine – l'institution est transférée à Passy la même année –, les auteurs de ce livre entreprennent de reproduire, par un système de renvois entre des descriptions textuelles et les gravures qui leur correspondent, une partie des dessins, poèmes et mélodies qui se trouvent sur les murs des cellules :

Mais c'est assez de nous perdre dans des généralités, et il est temps d'en venir au but principal de ce petit livre. Il est temps d'ouvrir les cellules n<sup>os</sup> 7, 8 et 14, dites « cellules des artistes. »

C'est tout un musée improvisé au jour le jour par les poètes, les peintres et les musiciens qui composent la clientèle assidue de l'Hôtel des haricots ; un musée bizarre s'il en fut, une collection unique de pochades inspirées par l'ennui des longues heures et légèrement assaisonnées du sel de la satire. (Lasalle & Morin, 1864, p. 16)

- 14 On retrouve, dans les reproductions des dessins de la cellule quatorze, la « Madeleine en peinture / pieds nus, qui lit » à laquelle Alfred de Musset fait précisément référence :

Figure 1 : Madeleine repentante, dessin d'Edmond Morin.



(53). — **Madeleine repentante.** — Rien de changeant comme les mœurs ! Si Madeleine se repentait aujourd'hui, il ferait beau voir qu'elle se déguisât ainsi en Geneviève de Brabant n'ayant pour toute chèvre qu'un lion. Avant que le lion ne l'eût mangée, elle se serait vue appréhendée, conduite au poste, trainée par de grosses mains à la police correctionnelle et condamnée à plusieurs mois de prison. Tant il est vrai que tout n'est pas poésie au siècle de Rigol-boche.

Pages 86 (gravure) et 88 (texte) du livre *L'Hôtel des haricots : maison d'arrêt de la garde nationale de Paris*, par Albert de Lasalle ; 70 dessins par Edmond Morin, publié en 1868 par Édouard Dentu. Gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France, 2023.

- 15 L'ouvrage entreprend par ailleurs de décrire minutieusement les conditions de détention : depuis la liste du mobilier (il y est mentionné que le lit est en fer, et la couverture effectivement fournie), la taille de la cellule (six mètres carrés), jusqu'aux menus et au nom du cuisinier. Le règlement autorise les professionnels à apporter leurs outils en détention : plumes s'ils sont hommes de lettres, compas s'ils sont architectes, aiguilles s'ils sont tailleurs<sup>3</sup>. La prison et ses environs semblent enfin aux auteurs un paysage aussi plat et monotone que celui que chantait le poète à sa fenêtre : « Aussi toute sa façade, privée des agréments de la sculpture, exprime-t-elle l'idée de l'utile, telle que la conçoivent les esprits positifs » (Lasalle & Morin, 1864, p. 12). La description des cellules, minutieuse, frappe par les similarités qu'elle entretient avec celle qu'en donne Alphonse Karr (1837) une trentaine d'années plus tôt dans le *Figaro* :

Mon cachot est peint en badigeon jaunâtre ; – le bas, à la hauteur d'une plinthe absente, – est chocolat ; – ma fenêtre a six carreaux. Il y a un lit en fer, – une paille et un matelas d'un métal plus dur encore ; – il y a aussi une table et un

coffre en bois de sapin blanc, ainsi qu'une chaise en merisier. – J'ai le cachot n. 12.  
[...] – on n'a qu'un horizon de tuiles et de murailles badigeonnées.

- 16 Il précise encore que son cachot a « 6 pas de long et six pas de large ». L'Hôtel des haricots, dans les différents éléments qui le composent, est donc un lieu fortement écrit – un lieu sur lequel on écrit, sur les murs duquel on écrit, à propos duquel on publie des écrits. « L'effet d'une tuile / Sur un mur nu », la « couverture » et le « lit », les « dessins » et les « caricatures » qui apparaissent progressivement sous la plume d'Alfred de Musset entrent ainsi en résonance avec les récits qui font de la matérialité de la cellule un élément important et notable de l'expérience carcérale. Ces résonances montrent qu'Alfred de Musset, en écrivant *Le Mie Prigioni* en 1843, n'a pas choisi de déréaliser le lieu mais plutôt de le manifester d'une façon intelligible à ses contemporains, en incorporant dans les mots un peu de sa matérialité – d'une matérialité ailleurs précisément écrite, décrite. Mais qu'en est-il des dessins et des vers, de la « Madeleine en peinture » ? En 1837 et sous la plume d'Alphonse Karr, ce sont les meubles et l'aspect des cellules, enfin le paysage, qui sont rigoureusement décrits, mais il n'est fait aucune mention de griffonnages sur les murs. En 1864, si l'aménagement et l'ameublement des cellules méritent encore une description, c'est bien le « musée improvisé », autrement dit les trois « cellules des artistes » dont les murs sont recouverts, qui est annoncé comme l'objet central de l'ouvrage. Quelque chose s'est donc joué entre les deux dates qui justifie que l'on décide, en 1864, de transférer dans l'imprimé une partie de ces griffonnages sur le point de disparaître. À en croire la description dans *Le Mie Prigioni* et l'écho de la « Madeleine en peinture », ces derniers existaient déjà sur les murs en 1843. Mais il n'est pas certain cependant qu'ils aient été connus par les lecteurs de *la Revue des Deux Mondes* : les premiers quatrains, en arrimant le poème à des intertextes qui ne les mentionnent pas, laissent penser le contraire.
- 17 Une nouvelle trace littéraire de l'incarcération du poète est publiée trois ans plus tard dans *l'Almanach du jour de l'an, petit messenger* dirigé par Pierre-Jules Hetzel. Aux côtés de textes de Balzac, Arsène Houssaye ou encore Alexandre Dumas fils, se trouvent ici réunis sous le nom de *Vers de M. Alfred de Musset trouvés dans la cellule n° 14, de la maison d'arrêt de la garde nationale*, un neuvain et un quatrain, tous deux en octosyllabes, et jusque-là inédits. On retrouve dans le premier les éléments matériels déjà évoqués dans *Le Mie Prigioni* : le lit, la couverture, le crayon, le dessin d'une figure de femme :

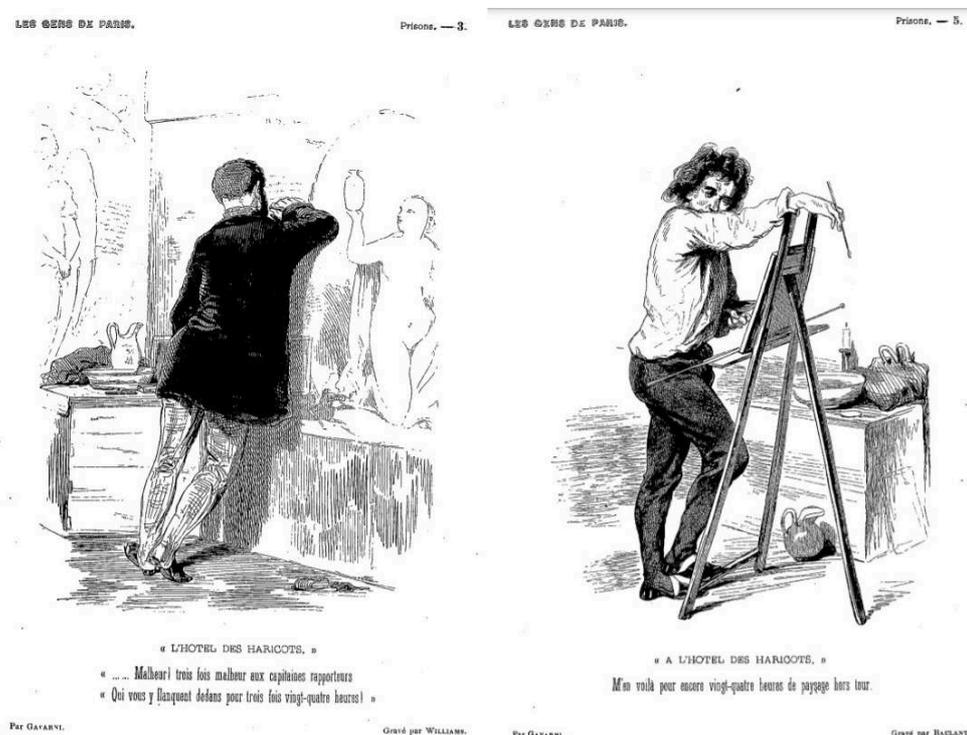
Qui que tu sois, je t'en conjure,  
Mets ton lit de l'autre côté.  
Ne traîne pas ta couverture  
Sur le sein déjà maltraité  
De cette douce créature.  
Un crayon plein d'habileté  
Créa son aimable figure,  
Qui respire la volupté.  
Elle est belle, laisse-la pure.  
(Musset, 1846, p. 151)

- 18 Ce neuvain n'a pas été publié par Alfred de Musset de son vivant : sa présence dans *l'Almanach du jour de l'an* n'est donc apparemment pas de son fait mais de celui de l'éditeur Hetzel, qui annonce ainsi avoir trouvé les vers griffonnés sur le mur de la cellule en 1846. S'il a pu les trouver, c'est non seulement parce qu'il a eu l'idée d'aller les chercher à l'Hôtel des haricots, mais également parce qu'ils étaient disponibles dans un lieu devenu, en quelque sorte, un espace public et littéraire. Comme s'ils étaient restés, trois ans durant, dans une forme de publication à la fois effective et latente :

visibles seulement par les artistes prisonniers de la cellule, les vers étaient susceptibles d'être emportés et commentés par eux à tout moment en dehors des barreaux. Mais une fois libérés, ils demeurent étroitement liés au lieu qui les a vus naître, comme marqués par lui : en témoigne le titre sous lequel ils sont édités, et sans lequel le lit, la couverture, et le dessin de femme seraient privés des intertextualités déjà relevées, donc de l'efficacité de leur référencialité.

- 19 Et de fait, les indices s'accroissent dans les années 1845-1846 sur la notoriété publique des griffonnages de l'Hôtel des haricots, notamment de cette cellule n° 14 : dans le *Tiroir du Diable*, édité par Hetzel à partir de 1845 dans *Le dable à Paris*, l'Hôtel des haricots est caricaturé dans la rubrique « prisons » sous le crayon de Gavarni. Deux gravures représentent chacune un artiste, l'un griffonnant sur le mur, l'autre cherchant l'inspiration, appuyé sur son chevalet, et soupirant : « m'en voilà encore pour vingt-quatre heures de paysage hors tour ». L'Hôtel des haricots semble ainsi devenu vers 1845, par un effet métonymique, la cellule n° 14 ou du moins les « cellules des artistes ».

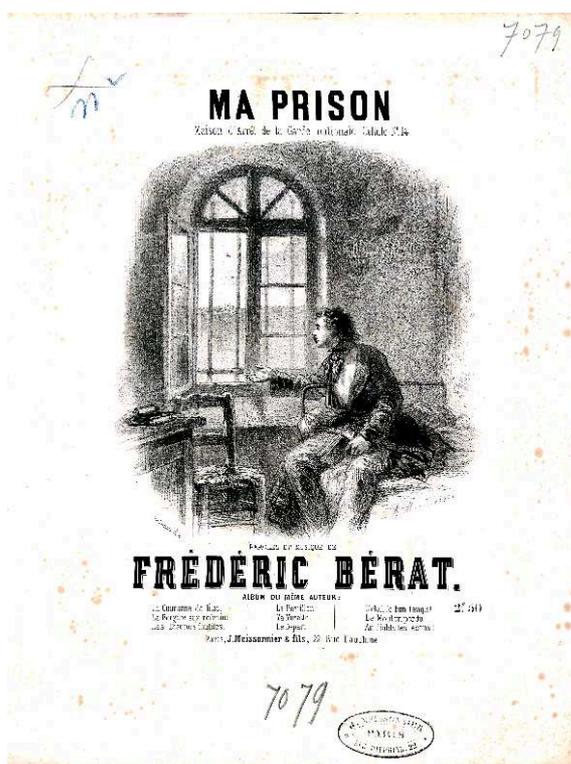
Figure 2 : *Le diable à Paris*, « L'Hôtel des haricots », deux gravures par Gavarni.



*Le diable à Paris* : Paris et les parisiens : mœurs et coutumes, caractères et portraits des habitants de Paris, tableau complet de leur vie privée, publique, politique, artistique, littéraire, industrielle, etc. etc. Texte de MM. de Balzac, E. Sue, G. Sand, et al., édité en 1845-1846 par Hetzel, section « Prisons ». Gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France, 2023.

- 20 Frank Lestringant (1999, p. 742) en signale encore l'écho du côté de Frédéric Bérat, chansonnier et familier de la goguette la Lice Chansonnière, qui compose en 1846 la chanson *Ma Prison*, sous-titrée « maison d'arrêt de la garde nationale (cellule n° 14) ». Dans le recueil, une gravure de Mouilleron précédant le texte montre le chansonnier, assis sur le lit en fer, un ensemble de feuillets à la main, regardant les oiseaux à la fenêtre et entouré de murs griffonnés de dessins (Bérat, 1846a, p. 1).

Figure 3 : Frédéric Bérat, *Ma Prison*, gravure de Moulleron.



Page de garde du recueil *Ma prison*, paroles et musique de Frédéric Bérat, édité en 1846 par Joseph Meissonnier. Palazzetto Bru Zane/fonds Leduc, 2023.

- 21 Dans *Le diable à Paris*, où elle figure également, la partition est accompagnée de vignettes, dont une note indique qu'elles sont reproduites « d'après les dessins originaux crayonnés sur les murs de la cellule n° 14, par MM. Décamps, A. Deveria, Gerard-Segun, Gavarni, Français, Chatillon, Bertall et Lorentz<sup>4</sup> » (Hetzel, 1846, p. 336). Trois ans après le passage d'Alfred de Musset, Frédéric Bérat laisse entendre combien la cellule est célèbre pour ses graffitis d'artistes, au point de justifier que l'on espère la visiter. Et si les dessins sont reproduits en marge de la partition, la chanson prend en charge, quant à elle, la transmission d'un poème pariétal :

Sur tous les murs j'ai de croquis charmants.  
 On vient ici rien que pour les connaître.  
 Partout des vers, échos de cœurs aimants ;  
 Je lis ceux-ci tout près de ma fenêtre :  
 « Ici, l'ennui ne vient qu'aux ennuyeux.  
 Dans cette riante chapelle,  
 Pense un instant et pars joyeux ;  
 Ton amante en sera plus belle,  
 Toi, plus tendre et plus amoureux. »  
 (Bérat, 1846b, p. 336)

- 22 Les vers lus par Frédéric Bérat tout près de sa fenêtre sont ceux du quatrain, à quelques remaniements près, qu'Hetzel attribue à Alfred de Musset dans l'*Almanach du jour de l'an, petit messenger*. L'intrication de citations montre que la cellule n° 14 (ses dessins et ses vers) est captée par l'imprimé selon des formes variées et complémentaires (ici, lithographies et partitions de chanson) : elle est donc autant un lieu « publié » qu'un « lieu de publication ».



par une succession de prisonniers solitaires, lesquels hériteront physiquement des contraintes et des privilèges vécus par le poète – ainsi de la couverture et du lit qu’il demande à déplacer pour préserver le dessin à côté duquel il est écrit. Les adjectifs démonstratifs, notamment dans « *cette douce créature* » sont des déictiques qui ne fonctionneraient pas de la même manière en dehors de la situation d’énonciation poétique initiale, et sans un lecteur en mesure de déplacer effectivement le lit, d’identifier quel dessin, « déjà maltraité », son prédécesseur scripteur lui demande de protéger. Ainsi, bien que le poème puisse être déplacé de son support initial après avoir été « trouvé » par un éditeur, il n’en est pas moins configuré, jusque dans le langage poétique, pour entrer en dialogue avec les autres traces graphiques de la cellule. Par ailleurs, en relevant la fragilité et l’impermanence du dessin qu’il désigne, le poème semble accepter d’avance sa propre précarité, le risque de son effacement. Le geste de publication *in situ* diffère ici du processus de l’édition imprimée : en prenant place, graphiquement, au sein d’une confraternité d’artistes indisciplinés, il s’apparente davantage à un dispositif d’exposition volontiers temporaire.

- 25 La publication du second geste d’écriture – la composition de *Le Mie Prigioni* – correspond sans équivoque à son édition dans *la Revue des Deux Mondes*. Si différents qu’ils soient, les deux gestes ne sont pas moins liés l’un à l’autre, d’une part par l’événement qui les a vus naître tous deux, et d’autre part par la complémentarité que ces deux écritures entretiennent : parce que le lieu auquel *Le Mie Prigioni* fait référence est repérable pour les lecteurs de la *Revue*, le poème a contribué à le muséaliser, c’est-à-dire à doter d’une valeur symbolique supplémentaire, littéraire, les graffitis qui s’y trouvaient. Le poème en effet « publie » ces derniers, par le biais des descriptions et des déictiques : il publie la cellule comme lieu artistique en publiant les œuvres inscrites sur ses murs. Ainsi, alors que le premier geste laisse sur les murs la trace du poète parmi les siens, le second participe à faire connaître au public de la *Revue* le caractère exceptionnel et artistique des graffitis qui s’y trouvent. On voit ici combien la notoriété du lieu et des traces qu’il abrite se construit de manière circulaire : la cellule valorisant le poète d’une aura de prisonnier privilégié, lequel valorise, en retour, la cellule d’une aura de lieu littéraire – et combien les différents procédés d’édition participent à ce mouvement. Au regard du parcours éditorial de *Le Mie prigioni*, le destin des *vers trouvés* et leur captation par la forme imprimée trois ans plus tard n’étonne pas – difficile pourtant de dire à quel point Alfred de Musset en envisageait la possibilité.
- 26 Par ailleurs, les processus éditoriaux suivis par les trois poèmes continuent de différencier très nettement leurs statuts : *Le Mie Prigioni* rejoint en 1850 le deuxième volume des *Poésies complètes* éditées par Charpentier, intitulé *Poésies nouvelles (1840-1849)*. Bien que l’économie de l’œuvre ait été plusieurs fois remaniée depuis, il a toujours conservé sa place dans les éditions successives du recueil. Le neuvain, quant à lui, est ajouté à un ouvrage d’*Œuvres posthumes* publié en 1860 à l’initiative de Paul de Musset chez Charpentier, puis il figure à partir de 1866 au tome X des *Œuvres complètes* du même éditeur. Ainsi établi en marge de l’œuvre, il n’a pas cessé d’y négocier sa place : il se trouve parmi les « Poésies complémentaires » dans l’édition de la Pléiade dirigée par Maurice Allem, mais il n’a pas été retenu par Frank Lestringant dans son édition récente des *Poésies complètes* (2006). Si son authenticité n’est guère remise en doute, sa légitimité dans l’œuvre éditée du poète continue de soulever des interrogations. Le statut du quatrain recueilli par Hetzel et chanté par Bérat est encore plus incertain : Paul de Musset ne l’ajoute pas à son édition des *Œuvres posthumes*, ni à celle des *Œuvres*

complètes, et sa *Biographie* ne le mentionne pas. S'il a traversé le siècle associé çà et là au nom du poète, et figure encore à côté du neuvain dans le volume de la Pléiade, il n'a auprès des spécialistes qu'un statut apocryphe.

27 Ces parcours éditoriaux laissent apparaître en creux deux acteurs importants : l'éditeur Hetzel, d'une part, qu'Alfred de Musset connaissait et avec lequel il a collaboré à plusieurs reprises<sup>5</sup>, ici plusieurs fois complice – difficile de dire à quel point – de la captation de l'Hôtel des haricots par l'imprimé. Paul de Musset d'autre part, qui joue un rôle décisif après la mort de son frère en œuvrant activement pour établir sa postérité et construire une cohérence claire entre les poèmes et les circonstances de leur écriture. En ce sens, le projet des *Œuvres posthumes* et celui de la *Biographie* se complètent : si Paul de Musset trie et choisit des poèmes épars pour les assembler et les arrimer à l'œuvre déjà éditée, il s'attache en même temps à les rendre intelligibles dans le récit biographique, justifiant de ce fait leur importance (et donc, *in fine*, leur présence dans l'œuvre). Ces gestes éditoriaux contribuent à préparer les poèmes à leur traversée du temps : on s'étonne ainsi moins de l'extrême fragilité du quatrain trouvé (que Paul de Musset choisit d'ignorer) et des hésitations autour de la légitimité du neuvain à figurer dans l'œuvre. Les deux poèmes pariétaux ont suivi un processus de publication bien différent de celui de *Le Mie Prigioni*, associé d'emblée à la stabilité de l'imprimé et à la signature de l'auteur : le fait qu'ils n'aient pas été inclus dans les recueils du poète de son vivant les maintient, malgré les efforts et le tri de Paul de Musset, dans leur statut initial et incertain de poèmes *trouvés*.

28 Considérant l'ensemble des traces réunies ici, les gestes poétiques d'Alfred de Musset en prison et après la prison semblent enfin avoir eu une réelle efficacité, en ce sens qu'ils ont contribué à associer durablement son nom et ses vers au lieu qui les a vus naître, au point d'inviter les visiteurs ultérieurs à lui répondre. Arsène Houssaye écrit, dans ses *Confessions* publiées en 1885, à propos de son passage à la prison des haricots :

Que faire en un tel gîte, à moins que l'on n'y rime ? Comme Alfred de Musset et Théophile Gautier, j'écrivis à la craie des élégies sur les murs. Je me rappelle encore ces tercets, mis en musique par un compagnon de chaîne :

*Dedans l'Hôtel des haricots,  
Nous passons plus d'une nuit blanche,  
Mais nous ne payons pas d'écots.  
J'ai dormi sept jours sur la planche,  
Non loin de mons Gustave Planche,  
S'essayant aux cororicos.  
Musset, pleurant ses infortunes,  
En des chansons inopportunes  
Y fit retentir les échos.  
Sandeau, pleurant la même dame,  
Y montra plus de grandeur d'âme,  
En dévorant des abricots.  
Théo prenait des airs moroses,  
Karr n'était pas un champ de roses,  
Ni Beauvoir de coquelicots  
Dedans l'Hôtel des haricots.  
(Houssaye, 1885, p. 351)*

29 Ces quelques lignes suggèrent que les gestes poétiques d'Alfred de Musset – écrire sur les murs et s'écrire en prison, éventuellement s'écrire en train d'écrire – ne l'ont pas seulement associé à l'Hôtel des haricots : ils ont contribué à construire, pour ses successeurs, un modèle possible de l'éthos poétique captif.

## En guise de conclusion

- 30 Dans une lettre cachetée du 15 mars 1849, Alfred de Musset écrit à Augustine Brohan depuis la Prison des haricots, où il est à nouveau incarcéré. La cellule n° 14, écrit-il, « est pleine encore de choses nouvelles et (plaisanterie à part) *charmantes* ; mais il n’y a pas la place d’un mot même indécent. On a cadenassé la porte et le reste du baignoire est badigeonné » (Bibliothèque de l’Institut, Lovenjoul F980, f.45). Six années après l’écriture de *Le Mie Prigioni*, la cellule n° 14, victime de son succès, est intégralement recouverte. Le poète peine à trouver un espace pour y laisser trace, cependant il peut encore venir en admirer les *nouveautés*. Entre la chronique d’Alphonse Karr dans le *Figaro*, exempte de description de graffiti et placée sous le patronage comique de l’expérience carcérale de Sivio Pellico, et cette lettre qui annonce la fin de la cellule n° 14 comme espace de publication, douze années sont passées pendant lesquelles les murs ont été progressivement recouverts de dessins et de poèmes, et ces derniers racontés, cités, reproduits, décrits, adaptés par l’imprimé. C’est au cœur de ces douze années que *Le Mie Prigioni* a été écrit et édité, et que le geste poétique d’Alfred de Musset – s’écrire en prison, décrire la prison, s’inscrire dans une intertextualité plurielle – a été regardé. Cette enquête aura permis, je l’espère, d’approcher l’un de ces territoires où la littérature au XIX<sup>e</sup> siècle ne se fait pas sous forme livresque – ou du moins pas seulement, pas initialement, pas prioritairement. Les cellules d’artistes de l’Hôtel des haricots, gardées par la double porte de la prison et du privilège, sont ainsi devenues des lieux célèbres où la littérature peut advenir : alors qu’elles accueillent dans un premier temps des graffitis d’artistes qui ne seront vus que par eux, elles sont maintes fois décrites dans la presse, le théâtre, la chanson, comme là où se fait la littérature et où va le littérateur, au point d’être reconnues par le Tout-Paris comme une sorte de musée artistique et de justifier qu’on vienne y chercher matière à faire éditer. Les différents gestes poétiques d’Alfred de Musset y résonnent parmi les échos qui, sur les murs et hors les murs, ont participé à faire de ces cellules un lieu de littérature : un lieu publié par elle et la publiant en retour, valorisé par le poème et le valorisant en retour. On voit ici toute la complexité à saisir les processus de publication quand les textes sur lesquels nous nous appuyons pour les renseigner sont, en quelque sorte, parties prenantes : les poèmes pariétaux de la prison des haricots ont bien existé en dehors de l’imprimé, cependant on ne peut tenter de les approcher que parce que ce dernier les a décrits, captés, publiés et transmis jusqu’à nous. Ces cellules n’ont aujourd’hui d’autre existence que sur le papier.
- 31 Poser la question de la publication des textes dans son acception la plus large permet ainsi de mieux percevoir les différents modes de présence de la littérature et les enjeux à l’œuvre dans le « métier » des gens de plume – et dont l’imprimé, malgré sa force organisatrice, est une émanation parmi d’autres. C’est encore l’occasion d’analyser les textes du passé dans leurs itinéraires au sein des espaces dans lesquels ils adviennent, se partagent, se (re)configurent. Pris dans la distance temporelle, dans la prédominance et la persistance des objets édités, nous voilà contraints de nous fier aux échos que ces itinéraires ont eus sur le papier, à ce que j’ai appelé ici leurs *traces* – suite de marques, empreintes laissées où l’on a passé –, fussent-elles incomplètes, interrompues, fragmentaires.

- 32 Par un effet de retour intéressant, de telles questions nous ramènent à ce que la mise en imprimé puis en livre révèle ou efface, son incidence sur nos regards de chercheuses et de chercheurs, jusqu'à ses sous-entendus. Les procédés d'édition sous la forme d'œuvres complètes tendent en effet à égaliser l'accès aux textes, à uniformiser leurs fonctionnements et leurs disponibilités, et donc à gommer dans l'expérience même de la lecture les spécificités du public auquel ils étaient d'abord destinés et les circonstances de leur apparition dans la culture. Une analyse qui prendrait en compte l'itinéraire des textes, depuis le moment de leur écriture jusqu'aux dernières éditions que nous tenons aujourd'hui entre les mains, permettrait sans doute de mieux percevoir la diversité, la complexité et la longévité des processus de publication desquels nous héritons.

### Chronologie des traces citées

1833 : Première publication en France de *Mes Prisons*, mémoires de Silvio Pellico. L'ouvrage, dans son édition originale, est intitulé *Le Mie Prigioni*.

1837 – 9 août : Première représentation du vaudeville *L'Hôtel des haricots ou Il vaut mieux monter sa garde*, par Adolphe de Leuven, Adolphe Dennery et Dumanoir, au théâtre du Palais-Royal.

– 24 novembre : Chronique d'Alphonse Karr dans le Figaro. Il associe l'expérience carcérale à l'Hôtel des haricots avec *Le Mie Prigioni* de Silvio Pellico.

1843 – septembre : Alfred de Musset séjourne deux semaines à l'Hôtel des haricots. Il écrit, pendant et après son incarcération, deux voire trois poèmes.

– 1<sup>er</sup> octobre : *Le Mie Prigioni* paraît dans la *Revue des Deux Mondes*. Le poème est signé et daté du 20 septembre.

1845-1846 : Édition par Hetzel du *Diable à Paris*, dans lequel figure, au chapitre « prison », des gravures de cellules griffonnées de l'Hôtel des haricots. Le volume de 1846 contient la partition illustrée de la chanson *Ma prison*, composée par Frédéric Bérat.

1846 : Édition chez J. Meissonnier de la chanson *Ma Prison*, composée par Frédéric Bérat.

Édition chez Hetzel de l'Almanach du jour de l'an, petit messenger, dans lesquels figurent deux poèmes d'Alfred de Musset, réunis sous le titre : *Vers de M. Alfred de Musset trouvés dans la cellule n° 14, de la maison d'arrêt de la garde nationale*.

1850 : Édition chez Charpentier du volume des *Poésies Nouvelles de Alfred de Musset (1840-1849)*. L'auteur y fait figurer le poème *Le Mie Prigioni*, mais les deux poèmes des *Vers trouvés dans la cellule n° 14 [...] n'y sont pas recueillis*.

1857 – mai : Mort d'Alfred de Musset.

1860 : Édition du volume *Œuvres posthumes* chez Charpentier, sous l'initiative de Paul de Musset. Le neuvain y figure sous le titre *Dans la prison de la garde nationale*.

1864 : Édition chez E. Dentu de l'ouvrage *L'Hôtel des haricots, maison d'arrêt de la garde nationale de Paris* par Albert de Lasalle et Edmond Morin.

Début de l'édition des *Œuvres Complètes* chez Charpentier, en dix volumes, dédiée aux amis du poète. *Le Mie Prigione* figure au Tome II dans la section des « Poésies Nouvelles » et le neuvain au Tome X.

1877 : Édition chez Charpentier de la *Biographie* d'Alfred de Musset par son frère, Paul de Musset. Il y mentionne l'écriture de deux poèmes (*Le Mie Prigioni* et le neuvain « Qui que tu sois, je t'en conjure »).

1885 : Édition des *Confessions* d'Arsène Houssaye.

1933 : Édition de la Pléiade dirigée par Maurice Allem. Les trois poèmes y sont réunis. *Le Mie Prigioni* figure dans les « Poésies nouvelles », tandis que les deux autres sont réunis dans les « Poésies complémentaires » (parmi les poèmes publiés du vivant du poète mais non sous son initiative).

---

## BIBLIOGRAPHIE

BOOK, C.-M. (1965). « Théophile Gautier et l'Hôtel des Haricots ». *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 65(2), 277-286.

BROMBERT, V. (1975). *La Prison romantique : Essai sur l'imaginaire*. Paris : José Corti.

CHARTIER, R., & MARTIN, H.-J. (1990). *Histoire de l'édition française, tome 3 : Le Temps des éditeurs*. Paris : Fayard/Cercle de la Librairie.

DIAZ, J.-L. (2007). *L'écrivain imaginaire : Scénographies auctoriales à l'époque romantique*. Paris : Honoré Champion.

GLINOER, A., & LAISNEY, V. (2013). *L'âge des cénacles : Confraternités littéraires et artistiques au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris : Fayard.

JOUHAUD, C. & VIALA, A. (dir.) (2002). *De la publication : Entre Renaissance et Lumières*. Paris : Fayard.

GRIHL, (Groupe de recherches interdisciplinaires sur l'histoire du littéraire) (2016). *Écriture et action : XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle, une enquête collective*. Paris : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.

LESTRINGANT, F. (1999). *Alfred de Musset*. Paris : Flammarion.

LYONS, M. (1987). *Le Triomphe du livre : Une histoire sociologique de la lecture dans la France du XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris : Promodis Éd. du Cercle de la librairie.

MEIZOZ, J. (2007). *Postures littéraires : Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève : Slatkine érudition.

MEIZOZ, J. (2011). *La fabrique des singularités : Postures littéraires II*. Genève : Slatkine érudition.

MERLIN-KAJMAN, H. (1994). *Public et littérature en France au XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris : Les Belles Lettres.

MUSSET, A. DE (2006). *Poésies complètes*, édition dirigée par F. Lestringant. Paris : Librairie générale française.

MUSSET, P. DE (1877). *Biographie d'Alfred de Musset*. Paris : Charpentier.

SAMINADAYAR-PERRIN, C. (dir.) (2008). *Qu'est-ce qu'un événement littéraire au XIX<sup>e</sup> siècle ?*. Saint-Étienne : Presses universitaires de Saint-Étienne.

REVERZY, E. (2016). *Portrait de l'artiste en fille de joie : La littérature publique*. Paris : Cnrs.

VARAUT, J.-M. (1989). *Poètes en prison : De Charles d'Orléans à Jean Genet*. Paris : Librairie Acad. Perrin.

## Corpus

BÉRAT, F. (1846a). *Ma prison*, paroles et musique de F. Bérat. Paris : J. Meissonnier.

BÉRAT, F. (1846b). *Le tiroir du diable*. In Hetzel, P.-J. (dir.), *Almanach du jour de l'an, petit messenger de Paris : Le passé, le présent, l'avenir... Première année*. Paris : J. Hetzel.

HETZEL, P.-J. (dir.) (1845-1846). *Le diable à Paris : Paris et les parisiens : mœurs et coutumes, caractères et portraits des habitants de Paris, tableau complet de leur vie privée, publique, politique, artistique, littéraire, industrielle, etc. etc. Texte de Mm. de Balzac, E. Sue, G. Sand, et al., 2 vol.* Paris : J. Hetzel.

HOUSSAYE, A. (1885). *Les confessions : Souvenirs d'un demi-siècle, 1830-1880*. Paris : E. Dentu.

KARR, A. (1837). *Figaro*, chronique du 24 novembre, n° 41, s. n.

LASALLE, A. DE, & MORIN, E. (1864). *L'Hôtel des haricots : maison d'arrêt de la garde nationale de Paris, par Albert de Lasalle, 70 dessins par E. Morin*. Paris : E. Dentu.

LEUVEN, A. DE (1837). *L'Hôtel des haricots, ou il vaut mieux monter sa garde, tableau en un acte, mêlé de couplets, par M<sup>me</sup> de Leuven, Dumanoir, et Dennery, etc.* Paris : J.-N. Barba.

MUSSET, A. DE (1843). « Le Mie Prigioni ». *Revue des deux mondes : recueil de la politique, de l'administration et des mœurs*, 4, 1<sup>er</sup> octobre, 151-155.

MUSSET, A. DE (1846). « Vers de M. Alfred de Musset trouvés dans la cellule n° 14, de la maison d'arrêt de la garde nationale ». In Hetzel, P.-J. (dir.), *Almanach du jour de l'an, petit messenger de Paris : Le passé, le présent, l'avenir... Première année*. Paris : J. Hetzel.

MUSSET, A. DE (1850). *Poésies nouvelles d'Alfred de Musset (1840-1849)*. Paris : Charpentier.

MUSSET, A. DE (1860). *Œuvres posthumes...* Paris : Charpentier.

MUSSET, A. DE (1866). *Œuvres complètes : avec lettres inédites, variantes, notes, index, fac-similé, édition dédiée aux amis du poète, 10 volumes*. Paris : Charpentier.

MUSSET, A. DE (1957 [1933]). *Poésies complètes*, édition dirigée par M. Allem. Paris : Gallimard.

MUSSET, P. DE (1877). *Biographie d'Alfred de Musset : Sa vie et ses œuvres, par Paul de Musset*. Paris : Charpentier.

## Corpus manuscrit

[Signification du jugement du Conseil de discipline de la Garde nationale condamnant Alfred de Musset à trois jours de prison, 1843, 22 juillet], *Musset, Alfred de (écrivain). Correspondance et papiers divers*, Correspondance et documents autographes, Ms 3096, f.33, bibliothèque historique de la ville de Paris, France.

[Lettre d'Alfred de Musset à Augustine Brohan, 1849, 15 mars], *Correspondance générale d'Alfred de Musset, Tome I*, Fonds Lovenjoul, Ms Lov. F982, f.45, Bibliothèque de l'Institut, Paris, France.

## NOTES

1. Paris, bibliothèque historique de la ville de Paris, Correspondance et documents autographes, Ms 3096, f.33.
2. Le rapprochement est signalé par Claude-Marie Book (1965).
3. « [O]n vous autorise à apporter vos outils – vos plumes si vous êtes homme de lettres, vos compas si vous êtes architecte, votre aiguille si vous êtes tailleur... – et ainsi vous vous trouvez tout armé pour tuer le temps avec permission de l'autorité » (Lasalle & Morin, 1864, p. 118).
4. Alfred de Musset, dans une lettre à Augustine Brohan cachetée du 15 mars 1849, se plaint de l'inexactitude de ces représentations : « O ma chère Brohan ! Je suis dans les fers. Je gémiss au sein des cachots. [...] Je suis en ce moment dans ce célèbre Numéro quatorze, qui fut mal gravé dans *Le diable à Paris*. C'est pour cause de Patrouille, car je n'ai tué personne ». L'en-tête précise : « Des haricots. Vendredi. ». Cette lettre est notamment signalée par Barine (1893, p. 163) et Lestringant (1999, p. 742).
5. Notamment en 1845 dans *Le diable à Paris*, déjà cité, et pour le *Voyage où il vous plaira* en 1843.

---

## RÉSUMÉS

Cet article propose de réfléchir aux processus de publication au XIX<sup>e</sup> siècle à partir des échos qu'un événement biographique a laissé en littérature : le séjour d'Alfred de Musset à l'Hôtel des haricots, maison d'arrêt de la Garde nationale, en septembre 1843. On observe ici les traces des différents gestes d'écriture poétique issus de cette incarcération, les modalités de leurs réceptions et leurs résonances dans l'imprimé, enfin la matérialité d'une écriture poétique configurée par le lieu dans lequel elle advient, et le configurant en retour. Ce sera l'occasion de déplier la dialectique à l'œuvre entre les différentes publications qui contribuent à raconter, décrire, et représenter l'Hôtel des haricots comme un lieu artistique et littéraire, leur diversité et leur complémentarité. En évoquant l'écrasante présence de la forme imprimée que la distance temporelle nous impose dans nos recherches, l'article invite à observer minutieusement les textes en prêtant attention aux échos, encore perceptibles, de leurs itinéraires.

This article proposes to consider the publication process in the nineteenth century based on the echoes left by a biographical event in literature: Alfred de Musset's stay at the « Hôtel des haricots », the remand center of the National Guard, in September 1843. It examines the different writing gestures resulting from this incarceration, their reception and resonance in the print culture, and finally the materiality of a poetic writing, both configured by and configuring the place where it occurs. It will be the occasion to unfold the dialectic at work between various publications that contribute to narrate, describe, and represent the "Hôtel des haricots" as an

artistic and literary place, their diversity and their complementarity. By evoking the overwhelming presence of the printed form in our research which is imposed by temporal distance, the article invites us to closely examine the texts by paying attention to the still perceptible echoes of their stories.

## INDEX

**Keywords** : Musset (Alfred de), publication, poetry, writing gesture, mark

**Mots-clés** : Musset (Alfred de), publication, poésie, geste d'écriture, trace

## AUTEUR

**MARINE LÉPINARD**

EHESS (CRH)

# Objets instables dans un champ en mouvement, ou comment publier la littérature théâtrale dans les années 2020

*Unstable Objects in a Field in Motion, or how to Publish Theatrical Literature in the early 2020s*

Pauline Guillier

---

- 1 À quelques mois d'intervalle, L'Arche, Théâtrales et Espaces 34, trois importantes maisons spécialisées dans l'édition de textes de théâtre, ont sorti une nouvelle collection visant à brouiller et dépasser les frontières entre théâtre et littérature, en inscrivant les textes de théâtre dans un champ littéraire lui-même en proie à des tensions, élargissements et hybridations. On peut lire chez Théâtrales qu'il serait temps de sortir « des zones définies par des termes qui enferment » et d'explorer des « contrées nouvelles depuis le camp de base du théâtre<sup>1</sup> ».
- 2 Il faut peut-être se souvenir que le fait de publier de la « littérature théâtrale » (l'expression fait elle-même l'objet de négociations) ne va pas de soi pour les acteur·rices du milieu théâtral ou pour les lecteur·rices. Cela va même plutôt à l'encontre de discours et de pratiques répandus aussi bien à l'université que dans les institutions du théâtre public et dans les écoles nationales, qui tendent souvent à perpétuer l'idée d'une distinction quasi ontologique entre des textes de théâtre faits pour être lus – bons à publier – et des textes faits pour être joués ; cela peut avoir pour effet selon Romain Bionda (2018) de dénier au texte de théâtre toute « valeur opérable », c'est-à-dire qu'on lui refuse toute capacité à « manifester » l'œuvre théâtrale qu'il est pourtant censé transcrire, conserver ou programmer. Ce déni se déploie aujourd'hui sur un spectre d'autant plus vaste que l'idée qu'un texte de théâtre ne pourrait être lu de la même manière qu'un autre texte « littéraire » circule en France et à l'international depuis le XIX<sup>e</sup> siècle (Bionda, 2021)<sup>2</sup>. Il provient aussi bien de critiques et d'universitaires que d'artistes. Dans *Lire le théâtre*, ouvrage universitaire fort influent,

Anne Ubersfeld théorise le texte théâtral comme un texte ontologiquement et nécessairement « troué » (1996, p. 19) que la représentation doit compléter, venant s'ancrer dans une tradition plus ancienne de séparation de la littérature dramatique de la littérature tout court, qui enjoint notamment à dépasser la lecture littéraire des textes de théâtre (Bionda, 2020). Depuis le <sup>xx</sup>e siècle s'opère un élargissement considérable du statut d'écrivain, avec l'avènement de nouveaux gestes et figures d'artistes, à l'instar des écrivains de plateau, qui poursuivent selon Bruno Tackels un geste de désacralisation du texte de théâtre et font de la mise en scène une « forme d'écriture » régénératrice (2015, p. 53). Au plateau revient ainsi l'immense pouvoir de certifier ce qui relève du théâtre et ce qui est de la littérature, puisque « le texte fait pour le théâtre est une réalité incomplète et en devenir », une « équation » (p. 53) que le plateau doit résoudre. « Texte-tombeau » de Romeo Castellucci, « texte-poubelle » ou « cendres »<sup>3</sup> (p. 58) chez Rodrigo Garcia : le texte publié en objet-livre, faits de mots brûlés par la représentation devient alors un objet mort, à en croire les discours de ces artistes. Tandis que le milieu de l'édition généraliste a abandonné la publication de théâtre depuis les années 1980 (à l'exception notable d'Actes Sud et de sa collection « Papiers »), des maisons d'édition spécialisées ont fait de la lecture littéraire du texte de théâtre et de la défense du théâtre comme littérature leur fer de lance – attitude revendiquée et perçue comme une forme de militantisme.

- 3 À l'heure d'une reconfiguration radicale de ce que l'on appelle « littérature » par « l'entrée du fait littéraire dans un régime de visibilité et d'expérience », qui n'est pas un régime « massmédiatique », mais une forme d'exposition à « une nouvelle condition, de nouvelles opportunités et de nouveaux dangers », et par « la transformation de ses modes de publication » (Rosenthal & Ruffel, 2018, p. 5-18), les régimes d'intervention et d'identification des auteur·rices se déplacent. Certaines d'entre elleux se qualifient d'ailleurs plus volontiers d'écrivain·es ou de poètes. Toute une panoplie de positions se déploie : Philippe Minyana tient fermement au statut d'auteur de théâtre, tandis que Valère Novarina écrit « tout court » ; Mariette Navarro publie quant à elle des poèmes dramatiques chez Cheyne, maison d'édition de poésie et de littérature, aussi bien que chez Quartett, maison d'édition spécialisée dans le théâtre... Philippe Malone, qui se définit comme écrivain (de théâtre) et pourrait être considéré comme un « autonomiste » du texte théâtral, selon la terminologie de Michel Vinaver<sup>4</sup> (1987), a par ailleurs inauguré la collection « Hors Cadre » chez Espaces 34 avec *Les Chants anonymes*, dans le but « d'aller vraiment bouffer et mordre dans la littérature, dans le champ de la littérature. De dire : ça suffit maintenant<sup>5</sup> ». Au-delà des débats sur la définition théorique du théâtre ou du théâtral par rapport à la littérature et des enjeux artistiques et économiques du champ de l'édition, publier des textes de théâtre apparaît bien aux auteur·rices et aux éditeur·rices comme une question politique en termes de rapports de force et de partage des pouvoirs entre ceux qui écrivent, montent, publient ou vendent des textes de théâtre. Les auteur·rices de théâtre se trouvent en effet en situation de précarité et d'invisibilité sur de multiples plans dans le champ de la création subventionnée : il s'agit peut-être de déconstruire, sinon de renverser ces rapports de force avec les autres acteur·rices du milieu théâtral et du champ de l'édition, même s'il est parfois peu évident de distinguer ce qui relève du positionnement marketing (étiqueter une même chose différemment) et ce qui ressort à des déplacements théoriques et artistiques – peut-être parce que cette distinction n'a pas lieu d'être ?

- 4 Parallèlement à l'ouverture de ces collections chez des éditeur-rices spécialisées, les pratiques éditoriales et artistiques se réinventent aussi sous des formes plus *underground* ou artisanales. Souvent initiées par des artistes ou des auteur-rices, celles-ci répondent à leur façon à des désirs et des besoins ; elles contestent ou déplacent les enjeux esthétiques, économiques et politiques de la publication des textes. Comparer ces différents gestes de publication dans un écosystème littéraire et théâtral en pleine mutation consiste à s'attacher d'abord à la nécessité d'« aller même au-delà de l'assertion de Roger Chartier selon laquelle la matérialité du support affecte le sens des textes pour dire que c'est la matérialité du dispositif de publication qui les transforme » (Rosenthal & Ruffel, 2018, p. 15). Que dire de cette tentative d'inscription du texte de théâtre dans le champ de la littérature ? Que publie-t-on, pour qui, sous quelles formes ? S'agit-il de nouveaux usages du texte de théâtre ou de l'émergence de nouvelles figures actoriales et éditoriales qui bouleversent ses conditions de production, de diffusion et de réception en tant qu'œuvre ?

## Trouble dans les arts<sup>6</sup>

De gauche à droite : un livre de la collection « Répertoire contemporain » des éditions Théâtrales, un livre de la collection « Théâtre contemporain » d'Espaces 34, un livre de la collection « Scène Ouverte » de L'Arche.



De gauche à droite : un livre de la collection « Des écrits pour la parole », un livre de la collection « Hors Cadre », un livre de la collection « Lisières ».



- 5 Quand les éditeur·rices et les auteur·rices clament de concert – car il semble bien qu’il y a concordance des désirs et des gestes – leur volonté de troubler les frontières, d’explorer de nouveaux territoires, ce qui est en jeu n’est pas ou n’est plus, semble-t-il, de savoir ce qu’est un texte de théâtre ou ce que celui-ci aurait de littéraire, mais d’interroger l’idée, la représentation et l’usage que l’on se fait du texte de théâtre, et cela jusque dans sa portée matérielle. Il n’est plus question de chercher l’essence du théâtral ou du littéraire, mais d’interroger les possibles fonctionnements esthétiques des objets artistiques, pour reprendre la démarche de Delphine Abrecht et Bionda (2019) : il s’agit en l’occurrence de déterminer quand et comment écrire et lire un texte de théâtre, sachant que celui-ci *peut aussi* « faire littérature » – cela, peu importe si le texte *est* « littéraire » ou non, et indépendamment de sa relation à la scène théâtrale. À la timidité des réponses du monde de l’édition face à une « liberté de la scène » qui aurait ringardisé le texte, timidité pointée par Matthieu Mével<sup>7</sup> (2013), et à des questions posées au texte depuis le plateau, les éditeur·rices des différentes maisons spécialisées opposent des tentatives de brouillage, d’extraction ou d’explosion des arts – à l’intérieur ou aux frontières du livre – qui est aussi peut-être le constat d’un relatif échec à faire entendre et à faire lire la littérature théâtrale en l’état.

## Place à la parole

- 6 Les lignes éditoriales de L’Arche, de Théâtrales et d’Espaces 34 qui ont ouvert de nouvelles collections semblent stables et le message n’est pas nouveau : elles œuvrent depuis leur création à la constitution et la promotion d’un « répertoire contemporain<sup>8</sup> » de textes de théâtre français et étranger. La plus ancienne est L’Arche, qui publiait historiquement les grands dramaturges étrangers, à commencer par Brecht, et qui s’est progressivement ouverte, sous la direction de Rudolf Rach, puis de Claire Stavaux, à des auteur·rices contemporaines françaises. Ces éditeur·rices n’ont cessé de défendre la lecture du texte théâtral comme une activité en soi, de reconnaître la valeur pleine du texte en tant qu’œuvre en publiant notamment des textes en dehors de tout agenda de création scénique.
- 7 Claire Stavaux raconte que la naissance de la collection « Des écrits pour la parole<sup>9</sup> » part d’un double constat : la sensation d’assister à, de lire quelque chose d’inouï, dans

tous les sens du terme – l’urgence des mots de Kae Tempest qui devaient « accéder à la profération<sup>10</sup> » –, et un constat pratique, d’ordre économique, à savoir que le théâtre serait une « littérature de niche », qu’il n’a souvent pas de place sur les tables en librairie et que le rapport de force, au regard des faibles ventes, est à l’avantage des libraires. Cette collection « cheval de Troie » permettrait de joindre l’idéologique à l’économique, de réintroduire par d’autres voies/voix le théâtre en littérature et de clamer que « la littérature ne doit pas être d’emblée figée dans un canevas, un cadre de réception qui fixerait sa destination », d’où le choix éditorial d’un panel de textes qui ne se ressemblent pas formellement. Le lexique militaire employé par les éditeur·rices, qui évoquent le « camp de base du théâtre » ou qui comparent la « force de frappe » des différentes maisons, fait signe vers la dimension stratégique, économique et politique de ce geste et de ce discours d’inscription du texte de théâtre dans la littérature.

- 8 À l’instabilité statutaire des textes concernés (il s’agirait de théâtre, mais aussi de littérature) répond l’ambiguïté du discours des éditeur·rices sur les motivations de l’ouverture de ces nouvelles collections et la classification des textes qui y figurent. Aux éditions Théâtrales, le choix de *Soudain Romy Schneider* de Guillaume Poix pour inaugurer la collection « Lisières » est présenté par Pierre Banos, le directeur, comme un « paradoxe [...] car le texte de Guillaume Poix aurait pu être en répertoire contemporain ». Il ajoute pragmatiquement que « le camp de base reste le théâtre mais il y a une volonté de cacher un peu le nom des éditions Théâtrales [...] et de susciter une curiosité pour l’objet en librairie<sup>11</sup> ». On remarquera par ailleurs que la mention de « Théâtrales » a disparu de la couverture de la nouvelle collection. On peut se demander si cela signifie *in fine* que tous les textes de théâtre de la maison pourraient prétendre à cette double inscription. Pierre Banos raconte que Noëlle Renaude, autrice fortement identifiée aux éditions Théâtrales, reconnue pour l’inventivité de ses jeux littéraires et de ses dramaturgies exploratoires, a ainsi refusé d’être publiée dans la nouvelle collection. À l’autrice donc, de décider de l’inscription artistique de son texte, sans qu’il soit clair s’il s’agit d’évaluer le degré de « théâtralité » qui déterminerait l’endroit de publication du texte, alors que la lisibilité de l’alternative entre les collections s’estompe dès l’inauguration de la collection « Lisières » sous l’effet de déclarations paradoxales.
- 9 La notion de « théâtralité » est en effet souvent convoquée, mais rarement définie par les instances de sélection et de légitimation que sont les comités de lecture des maisons d’édition et des théâtres, mais aussi les jurys des prix décernés à des textes de théâtre ou les commissions d’aide à l’écriture... Partout, la théâtralité sert à refuser les textes qui en seraient dépourvus. Il peut alors sembler paradoxal de vouloir inscrire le théâtre dans la « littérature », sans renoncer à défendre une théâtralité qui distinguerait par définition le théâtre d’une « littérature » aux bords bien délimités. Ainsi que le montrent les nombreux entretiens et observations de comités de lecture menés dans le cadre de ma thèse, Philippe Malone n’est pas le seul écrivain à considérer que l’argument de la « théâtralité » relève souvent « de l’argument d’autorité et de pouvoir<sup>12</sup> ». Cette notion est parfois évacuée pour faire place à celle non moins floue et problématique de « parole » : on cherche ainsi des écrits pour la parole, des écritures orales, sous-tendues par la présence, la potentialité d’un corps, d’une oralisation ou d’une profération. Dans un entretien, Sabine Chevallier, la fondatrice et directrice d’Espaces 34, commente par exemple l’écriture théâtrale de Philippe Malone « qui travaille comme la poésie, clairement, tout en sachant qu’il n’écrit pas de la poésie ».

Elle défend alors la cohérence de l'ensemble de ses choix éditoriaux, de ses convictions intimes en tant qu'éditrice, en recourant à cette notion de « parole » :

Quel mot employer d'autre que la parole ? Au sens fort de la parole de maintenant, qui dit notre monde maintenant et ne peut le dire qu'avec la force du poète. Pour moi, ça c'est très clair. C'est vrai que ce que je publie, ce sont toujours des auteurs qui ont plus ou moins, la plupart, quelque chose de cet ordre-là. C'est cela qui m'intéresse<sup>13</sup>.

- 10 Elle souligne encore combien la publication dans la nouvelle collection de la maison d'édition marque le « déplacement d'un geste » par rapport à un « parcours dans la littérature dramatique » et « l'envie que la lecture [du] texte ne soit pas cantonnée au lecteur de théâtre mais au grand lecteur, au lecteur curieux ».
- 11 La métamorphose de la figure de l'auteur-riche de texte de théâtre dans le discours des éditeur-riche et des écrivain-riche vient comme reconfirmer, si besoin en était, le double élargissement théâtral et littéraire d'un champ qui accueille d'une part les poètes et d'autre part des textes écrits pour être dits. On pourrait en fait lire l'utilisation de la notion de parole comme une façon d'outrepasser la lutte d'influence entre le texte et la scène, le théâtral et le littéraire, mais si l'oralité de la parole théâtrale transcende ces catégories, la question de l'identité des instances de légitimation demeure entière. D'où parle celui ou celle qui a le pouvoir de décider ce qui est théâtre, ce qui est écrit pour la parole, ce qui sera livre ?

## Transformation, contamination et (re)conquête. Du jeu dans les champs

- 12 Les discours d'inscription de ces textes dans le champ du littéraire autorisent, voire appellent une transformation esthétique de l'objet-livre : élargir les formats pour déployer l'entièreté des vers sur la page, changer de police, ajouter du blanc... Un travail collectif prend corps, afin d'inventer une nouvelle manière d'adresser et de réceptionner ces textes en jouant avec les contraintes formelles de composition, de la mise en page de l'écriture, du format de l'objet. Dans le cas des trois maisons d'édition précédemment étudiées, ces modifications de format et de mise en page ne transforment pas radicalement l'objet-livre, dans la mesure où le livre demeure dans le cadre d'un modèle de production passablement inchangé. Sur le plan de la diffusion et de la distribution, il faut tout de même mentionner des voies divergentes : L'Arche est diffusée et distribuée depuis 2018 par Les Belles Lettres, un distributeur généraliste de littérature, et les éditions Théâtrales ont créé en 2017 leur propre structure de diffusion réservée à l'édition de théâtre (qui diffuse notamment Espaces 34, Les Solitaires Intempestifs ou L'Œil du Prince) et sont distribués par la Sodis, qui fait partie du groupe Gallimard<sup>14</sup>.
- 13 Ces gestes éditoriaux visent donc à affirmer la légitimité du texte théâtral dans un champ littéraire en expansion, en déplaçant les attentes et les imaginaires des intermédiaires (distributeur-riche et libraires) et destinataires (les lecteur-riche) des livres. La production d'une telle « littérature théâtrale » traduit la volonté de fabriquer un nouveau cadre de réception, plus ouvert, moins normé, ce qui signifie en termes économiques partir à la conquête d'un nouveau lectorat, nécessaire à la survie des maisons d'édition spécialisées et des écrivain-riche – et peut-être modifier les rapports de force avec les librairies. Un des enjeux assumés par ces nouvelles collections est de créer un nouvel espace concret d'exposition et de vente pour ces ouvrages : aux

libraires de les ranger où bon leur semblera, de déjouer les cases préétablies de leur logiciel informatique et mental ; aux lecteur·rices curieux·ses de s'en saisir.

- 14 Cette (dé)catégorisation des textes, qu'accompagne la proposition d'un nouvel objet, dépasse, semble-t-il, un positionnement stratégique sur le marché du livre et des enjeux économiques de renouvellement des lecteur·rices. L'ouverture de ces collections semble remettre en jeu l'intégralité des catalogues et des catégories établies. Il existe en effet la possibilité d'une contamination entre collections, puisque Claire Stavaux raconte envisager d'intégrer dans la nouvelle collection des œuvres de Sarah Kane ou de Lars Noren déjà parues à L'Arche, dans le nouveau format des « Écrits pour la parole ».
- 15 La contamination affecte évidemment la matérialité des livres, non seulement ceux des nouvelles collections, mais encore l'ensemble des livres de la maison. À Espaces 34, Sabine Chevallier imagine étendre la nouvelle identité graphique et visuelle des textes de « Hors Cadre » à l'ensemble des publications de la maison – au risque de changer alors d'identité ? Ces objets instables, ces textes inclassables décloisonneraient les arts, jusqu'à leur explosion, jusqu'à l'utopie d'une littérature transgénérique, qui affirme la « plurivocité de formes » de la littérature, tout en affirmant par ailleurs qu'il existe « des spécificités propres du théâtre qu'on peut analyser et ressentir<sup>15</sup> ». Il n'est pas évident que l'ouverture de nouvelles collections, qui répond à un désir de certains écrivain·es de théâtre de s'inscrire dans le champ de la littérature et à une volonté de déformer le cadre et l'espace de réception des textes puisse dépendre les éditeur·ices de livres de théâtre de leur situation paradoxale : leur identité et leur discours d'éditeur·ices d'une littérature spécifique, la littérature dramatique, assurent en effet à la fois leur survie et leur isolement.

## Circuits alternatifs, courts-circuits

- 16 Parallèlement à ces mouvements du côté de maisons d'édition installées dans le paysage depuis plusieurs décennies, il semblerait que l'idée de déplacer ou de renverser les rapports de force, de contester les critères et les instances de légitimation de ce qui est du théâtre, soit au fondement de nouvelles pratiques plus *underground* ou artisanales. Ces formes alternatives d'édition, au sens où elles s'émancipent des modèles de production et de diffusion existants, répondent à des positionnements artistiques et politiques précis. Elles engendrent de nouveaux objets, qui tentent d'établir un autre rapport à la lecture du texte de théâtre, en puisant dans des esthétiques exogènes au théâtre. À la source de ces initiatives se trouve souvent un sentiment de frustration, de colère, voire de rébellion contre l'institution théâtrale, que celle-ci soit incarnée par les grands théâtres nationaux, les écoles ou les éditeur·ices mentionnées plus haut, même si des collaborations plus ou moins ponctuelles existent<sup>16</sup>.
- 17 Si la cartographie, l'histoire et le recensement des pratiques de microédition<sup>17</sup> ou d'autoédition sont difficiles à établir, car celles-ci sont souterraines et diffuses, trois exemples contemporains paraissent étayer l'hypothèse d'un nouveau partage des pouvoirs entre les écrivain·es et les instances de légitimation, de création et de diffusion de leurs œuvres, qui passe par la défense d'une valeur « littéraire » du texte de théâtre et la recherche de façons alternatives de produire et de diffuser un objet imprimé.

## Sortir le texte de théâtre du livre ; sortir le théâtre de l'espace théâtral

- 18 Fondé à Paris en 2017 à la suite d'une expérience peu fructueuse de comité de lecture éphémère au théâtre de la Colline, le collectif Auteurs Lecteurs Théâtre (ALT) organise des saisons de lecture et d'évènements artistiques avec pour principe fondamental la « rencontre » entre lecteur·rices, « chacun avec sa lecture<sup>18</sup> », en dehors de l'organisation hiérarchique et des protocoles de lecture propres aux comités de lecture institutionnels. La fréquence et la forme des évènements n'a cessé d'évoluer de saison en saison – malgré tout vers une forme d'institutionnalisation, puisqu'aux soirées dans des lieux alternatifs comme les bars et les squats lors des deux premières saisons a succédé en 2020 un festival de lecture et de rencontres (le Festival de Lectures Itinérantes et de Rencontres Théâtrales [FLIRT]) au Théâtre à Durée Indéterminée à Paris, festival soutenu ou du moins suivi par des acteurs institutionnels comme Artcena<sup>19</sup>.
- 19 Lors de la première saison, un rendez-vous en trois soirées (Émulsion, Ébullition et Infiltration) faisait sortir le théâtre et ses auteur·rices de l'espace théâtral proprement dit, dans une démarche de décloisonnement non pas générique, mais plutôt spatial, symbolique et social. Il s'agissait de provoquer la rencontre de lecteur·rices avec des textes, avec un fonctionnement plus proche d'un club de lectures d'amateur·rices que d'un comité de lecture institutionnel. Dès la deuxième saison, la microédition des textes choisis s'est imposée, pour laisser une trace de l'évènement et nourrir le souvenir des spectateur·rices.
- 20 Les microéditions d'ALT sont illustrées et relèvent d'une esthétique assez proche du fanzine. Elles sont le fruit d'une réflexion sur l'accessibilité financière au plus grand nombre : il s'agit de produire un objet à bas coût, car le livre de théâtre est souvent cher (par rapport à un livre de poche par exemple). Les fondateur·rices d'ALT valorisent ainsi à la fois la possibilité d'être édit·es, par attachement à cette modalité de reconnaissance du statut d'auteur·rice<sup>20</sup>, et un rapport plus désinhibé à la lecture du texte de théâtre. En reprenant les codes visuels du fanzine et une partie de son mode de distribution, le collectif associe ces textes aux cultures marginales ou aux contre-cultures qui tentent de « mettre en forme un lectorat en communauté », en même temps que celles-ci créent un espace de discussion et de pensée pour les zones de la littérature « grise » (Gai, 2019) ou de la « paralittérature » (Belin, 2020), tels que les récits d'anticipation et de science-fiction.
- 21 La comparaison achoppe cependant sur un point : les lecteur·rices et spectateur·rices d'ALT ne sont pas « une communauté de fans désireuse de produire un discours autonome sur leur propre pratique culturelle » (Belin, 2020, p. 168). Les auteur·rices des textes publiés qui *ressemblent* à des fanzines ne sont pas non plus des auteur·rices amateur·rices, même si la question de la professionnalisation des auteur·rices est complexe. Cette pratique de microédition peut être considérée comme un média alternatif (Gerstlé, 2021) au sens d'un média « déprofessionnalisé, décapitalisé et désinstitutionnalisé » (Étienne, 2003, p.7-8), qui offre les moyens d'une « communication démocratique à des gens habituellement exclus de la production médiatique » (Belin, 2020, p. 165). La déprofessionnalisation se joue bien dans le champ de l'édition, et non dans celui de l'écriture. L'esprit du fanzine dans lequel s'inscrit ce

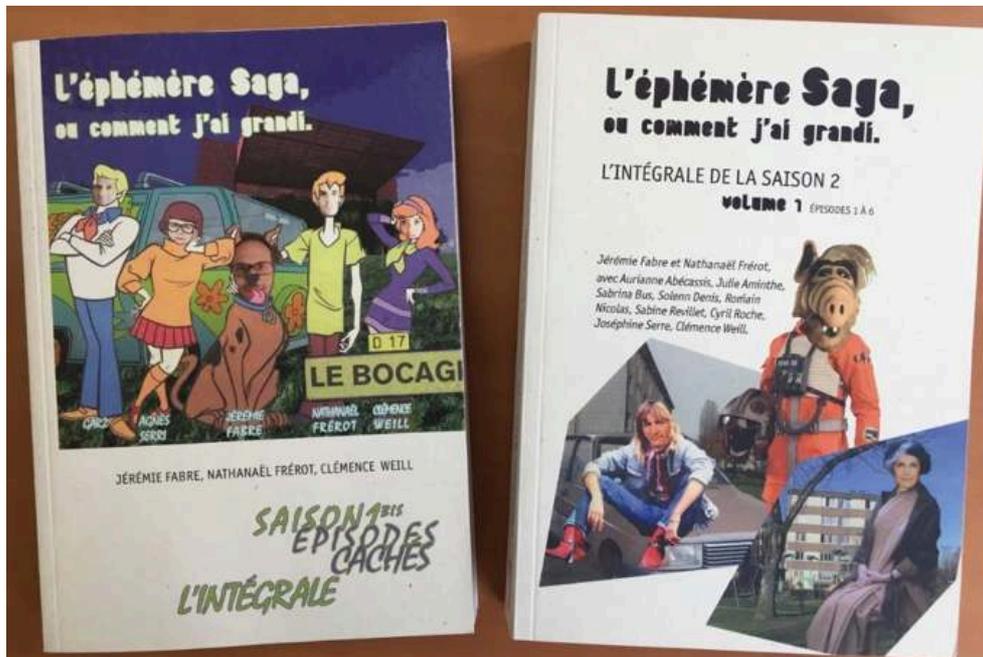
geste éditorial peut aussi être lu comme un positionnement pragmatique et une stratégie marketing, qui permettent de se réapproprier la possibilité d'être édité hors de l'édition théâtrale spécialisée.

- 22 Il est intéressant de noter qu'en parallèle d'une réflexion sur les points de diffusion possibles hors des lieux de représentation, les textes microédités étaient mis en vente après les lectures lors de la première édition du FLIRT. On retrouve ainsi un modèle plus traditionnel de mise en vente des textes à la fin du spectacle, courant depuis les années 1990 – une façon de (re)lier le texte au plateau, et d'intégrer sa distribution dans un espace théâtral pour toucher à la fois les professionnel·les et les amateur·rices. L'ancêtre de cet objet est sans doute le tapuscrit de Théâtre Ouvert, fabriqué et relié à la main dans les années 1970 par la petite équipe formée autour du couple Attoun. Les tapuscrits font désormais partie intégrante de la mythologie de cette aventure pionnière, dont est né un certain nombre de façons de lire et de représenter les écritures dramatiques, comme la pratique des mises en voix et des mises en espace de textes. Les microéditions d'ALT ne sont toutefois pas, ou pas encore, destinées explicitement à un public de professionnel·les ; elles ne sont pas la pré-édition utilitaire, rapide et peu coûteuse d'un texte dont la vocation est d'inonder les boîtes à lettres des metteur·ses en scène et des directeur·rices de théâtre. Par ailleurs, si les tapuscrits de Théâtre Ouvert existent toujours, l'objet matériel n'a plus grand-chose à voir avec les feuillets des origines. Il s'agit désormais d'une véritable activité d'édition portée par la structure, selon un protocole strict, qui produit de « vrais » livres, vendus au public dans le hall des théâtres.

### **Autoédition et microédition : reprendre le pouvoir sur le texte**

- 23 Jérémie Fabre, auteur et metteur en scène, autoédite un feuilleton théâtral en plusieurs saisons intitulé *L'Éphémère Saga*. Il fait aussi appel à l'esthétique du fanzine et à ses modes de production et de diffusion. Il souligne cependant que ce format, avec les références culturelles qu'il charrie, s'inscrit dans une continuité esthétique et politique avec ce que racontent les créations scéniques de son feuilleton, à savoir l'enfance dans des quartiers populaires dans les années 1980.

Volumes de la saison 1 et saison 2 de l'Éphémère Saga– photos de Jérémie Fabre.



Bon de commande de l'Éphémère Saga – photos de Jérémie Fabre.

**Bon de commande**

Oui ! Je souhaite me procurer des exemplaires des intégrales.

Je veux connaître les épisodes que je n'ai pas encore lus.

Je veux offrir à des gens L'éphémère saga, ou comment j'ai grandi, ce feuilleton génial où, au cœur des années 80, des enfants, aux prises avec les lois du marché, tentent de réinventer une sorte de lutte situationniste teintée de pop-culture et de matérialisme dialectique.

Je soutiens cette aventure et l'auto-édition.  
(Cochez cette case si les autrices et les auteurs sont des membres de votre famille).

Je suis certain qu'un jour ils vaudront une fortune, aussi je me lance dans une entreprise spéculative tout en ménageant ma bonne conscience de gauche, puisque j'achète un truc alternatif en papier recyclé.

NOMBRE D'EXEMPLAIRES

INTÉGRALE DE LA SAISON 1 .....  
SAISON 2 VOLUME 1 .....  
SAISON 2 VOLUME 2 .....  
SAISON 1&2 LES ÉPISODES CACHÉS .....  
QUATRIÈME SAISON CAEN / HÉROUVILLE .....

12 EUROS X ..... EXEMPLAIRES  
TOTAL ..... EUROS

J'ajoute une somme qui me paraît juste pour les frais de port, je li-belle mon chèque à l'ordre de LA PHASE ACTIVE DU PLAN, et je l'expédie à l'adresse suivante :

LE LIEU COMMUN  
2, rue de la monnaie  
14500 Vire

**Merci !**

**LIKEZ Les intégrales!**

**SAISON 1 (2015-2016 / VIRE, LA PLANCHE 6 ÉPISODES)**

« Quelle chose de pas clair se trame dans le quartier de la Planché. Bouba!, le magnat du store électrique, a fait alliance avec Annie Pujol, de l'Opaque d'Office HMG, afin de mettre la Cité sous coupe réglée. Heureusement, mes parents et leurs voisins organisent la résistance, et je veux en être... »

**SAISON 2 (2016-2017 / AVRANCHES / VIRE LA ZAC / 12 ÉPISODES / 2 VOLUMES)**

« Papa et maman ont décidé de faire un break. L'intense lutte qui les a opposés au rouleau compresseur Bernard Bouba! et au mirage des années folles les a laissés exsangues. Moi je rentre en 6<sup>e</sup>, la semaine chez papa à Avranches, le week-end chez maman à Vire. Pour le reste, c'est compliqué à résumer... »

**SAISON 1<sup>re</sup> LES ÉPISODES CACHÉS (2018 / 5 COMIQUES DU BOCAGE VIRENS / 5 ÉPISODES)**

« Il y a mon pépé qui est mort et donc on a déménagé, papa a repris sa ferme à Campeaux et travaille aussi à mi-temps à l'usine de lait. Et puis il y a ma tata Valérie qui s'est installée avec nous, et ma cousine Gaëlle, une vraie peste. Et puis il y a Mémé qui a cette montre qui tourne à l'envers... Si j'avais pu imaginer à l'avance tout ce qui allait arriver, j'aurais carrément écrit un roman. Ou même une saga ! »

- 24 Il résume ainsi un geste éditorial pleinement intégré dans une pratique artistique : « L'autoédition est une démarche à la fois politique et esthétique, dans le sens où c'est pour moi – pour nous une façon de reprendre le pouvoir sur ce que nous avons à dire du monde par nos fictions, nos créations...<sup>21</sup> ». Publier comme pratique artistique donc, pour reprendre le titre de l'article d'Annette Gilbert (2018), et comme réaction à l'organisation actuelle du champ éditorial. L'autoédition n'est pas pensée comme un « geste de plus », mais comme la réponse à une double impasse à laquelle J. Fabre se

sent confronté : la difficulté à être créé sur scène et celle d'être édité. La solution est elle aussi double : l'invention d'une « forme brute » de création, à savoir une « veillée » théâtrale que précèdent trois jours d'écriture et un jour de répétition seulement. Une veillée constitue un épisode, édité et distribué gratuitement sur place lors de la veillée suivante, au théâtre, mais aussi dans les médiathèques et les maisons de quartier, entre autres. Il y a cinq à six épisodes par saison. Le plus ancien a été tiré à 150 exemplaires et le dernier à 50. Les intégrales des saisons sont payantes, disponibles en version papier ou numérique. Le-la spectateur-riche peut ainsi rattraper l'épisode précédent et garder une trace de la représentation. Jérémie Fabre revendique la « littéarité » du texte qui peut et doit être lu indépendamment de la représentation. Il conçoit l'existence simultanée d'un texte en deux versions, une version littéraire – faite pour être lue chez soi – et une version scénique – faite pour être jouée et susceptible de bouger au plateau. La saison 1 a été intégralement imprimée par la CAF du Calvados et relevait d'une esthétique très « bricolée », en noir et blanc, avant que les autres saisons ne voient se développer une plus grande sophistication graphique. Si l'impression est sous-traitée, l'éditorialisation est complètement faite maison, conformément à l'esprit “*Do It Yourself*” qui anime la culture du fanzine.

- 25 Le modèle économique mérite qu'on s'y arrête : lassé des aléas des subventions et de la reconnaissance institutionnelle, Jérémie Fabre a monté un « module autonome de production » sous la forme d'une structure associative. L'autoédition est comprise dans le budget de production : elle fait pleinement partie du geste de création. Si les premières saisons étaient complètement autoproduites, le succès de la saga a sans doute encouragé la coproduction des saisons suivantes et la production de la dernière par la Comédie de Caen, à qui est également revenue la charge de l'éditer. On peut signaler au passage que cette façon d'inclure l'édition dans la création, de partager le travail et les coûts, n'est pas nouvelle, puisque Michel Vinaver listait en 1987 dans le *Compte rendu d'Avignon* les relations de coédition entre théâtre-éditeurs ou théâtres-auteurs, parmi lesquelles s'illustraient la Comédie de Caen ou encore le Théâtre National de Strasbourg – relations plus ou moins longues, fructueuses ou périlleuses financièrement, qu'il hésite à considérer comme une solution viable à « l'asthénie » (1987, p. 26) atteignant l'édition théâtrale<sup>22</sup>.
- 26 Les textes de Jérémie Fabre naissent d'un territoire, d'une écriture localisée à laquelle les habitant-es participent, ce qui évoque « l'intervention » décrite par Olivia Rosenthal et Lionel Ruffel comme l'un des modes d'existence et de pratique de « la littérature exposée » et « hors du livre », où « une place importante est accordée au processus, et la littérature devient autant une proposition artistique, un discours sur, une enquête qu'un résultat » (2010, p. 3-13). Seulement, nous ne sommes pas ici dans le cas d'une pratique littéraire et théâtrale où « l'exposition déjoue le mode de reconnaissance de la littérature par l'imprimé et par le livre » (p. 4), mais plutôt face à un cas limite d'une littérature théâtrale qui s'objectifie de façon trouble. Le recours à l'esthétique du fanzine est en effet d'autant plus intéressant qu'Olivier Belin souligne l'ambiguïté d'un objet en tension, entre le livre et l'anti-livre :

De manière moins attendue, le livre apparaît comme un autre horizon du fanzine, surtout lorsque celui-ci sert de passerelle vers le graphzine. Certes, si l'on songe à leur précarité, à leur labilité, à leur hybridité, les fanzines font figure d'anti-livres, mais ils appartiennent aussi à des formes d'autoédition et de microédition qui ont justement pour but de brouiller les frontières entre livre, livret, brochure, affiche,

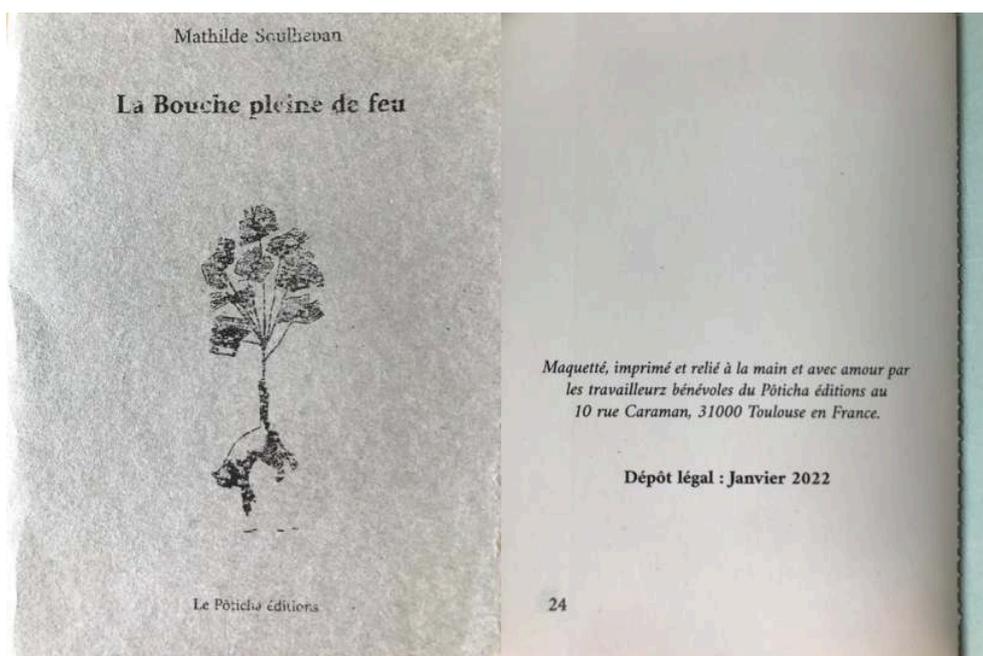
poème-objet et médium artistique, et de réinvestir une esthétique du mineur, du banal, du fragile, du brut ou du composite. (2020, p. 171)

- 27 Composite (par le mélange de codes, feuilleton romanesque et théâtral, la série télé, références à la pop culture des années 1980), brute, fragile : autant de qualificatifs qui semblent correspondre à la pratique de Jérémie Fabre. La dimension artisanale du processus et de l'objet fabriqué, aujourd'hui valorisée comme un mode de résistance à la standardisation de notre monde industrialisé, ne doit pas masquer que les contre-cultures et leurs objets n'y échappent pas pour autant et que cette pratique artistique, décrite comme une « forme juste, au bon endroit, sans concession sur [leurs] désirs », est aussi une invention dans la précarité, liée à la fragilité du statut d'artiste.
- 28 Une autre façon de reprendre le pouvoir, donc : à force de « ne pas voir les textes qu'elle aime dans les maisons d'édition et de voir ce traitement qui est fait [des auteu·rices dans lesdites maisons]<sup>23</sup> », Romain Nicolas a fondé avec Maëva Meunier le Pôticha, maison d'édition alternative qui prône à la fois le circuit court en termes de fabrication et de diffusion des textes et le court-circuit du champ éditorial institutionnalisé. En matière de ligne éditoriale, le Pôticha a pour point commun avec les deux autres entreprises présentées plus haut de s'attacher à défendre des représentations, des formes, des inscriptions sociales autres que celles qui dominent dans le milieu théâtral – cette fois en adoptant notamment des quotas pour les auteurs et autrices blanches et racisées (stratégie à l'essai pour cette première année d'existence de la maison fondée en 2020).
- 29 Considérant que les relations entre auteu·rices et éditeu·rices relèvent principalement de rapports de force et qu'il est anormal que les droits d'auteu·rice s'élèvent à la maigre part de 8 % – au mieux 10 % – de l'exploitation d'un livre, le Pôticha propose un modèle économique alternatif, qui reflète à leurs yeux une valorisation plus juste du travail fourni. Une fois les coûts de l'envoi postal et du papier évacués, 50 % du prix de vente échoit donc à l'auteu·rice et 50 % à la maison d'édition. Le modèle de distribution et de mise en vente n'est pas sans rappeler celui des « distros » du fanzine : les textes, imprimés et reliés à la main, sont tirés en fonction du nombre d'abonnements, ce qui permet d'assurer une visibilité en termes de trésorerie. La communication du Pôticha se fait essentiellement sur les réseaux sociaux, via une communication nourrie de culture du détournement et de second degré, employant *gifs* et *mèmes* de chats.
- 30 Quand la question a été posée de savoir comment définir l'objet du Pôticha, le fruit de l'édition maison, une poétique décalée du texte jetable a été avancée :
- L'idée est plus d'avoir un objet jetable. Je ne veux pas qu'on les jette, mais ça va être de petits objets : les gens vont les perdre ; ils vont les mettre dans leur bibliothèque et ils ne vont plus les retrouver, parce qu'il n'y a pas de tranche ; ça ne va pas être des objets pratiques à garder. [...] Mais, en fait, le coût de fabrication est tellement minime : ça permet d'avoir des textes de théâtre contemporains très peu chers, faciles à diffuser et, c'est rare, de relire les bouquins. Tu reçois ton cadeau dans ta boîte aux lettres ; tu le lis dans les deux mois qui viennent et, une fois que tu l'auras lu, il va disparaître. C'est dommage, mais je ne crois pas que ce soit un objet-livre. Ça va être nous qui allons le faire ; ça ne va pas être beau.<sup>24</sup>
- 31 Ni pleinement anti-livre, ni objet-livre noble, mais livre moche, livre désacralisé ou livre minimal, promis à un destin de disparition : il entrerait presque dans le domaine des *ephemera*, un autre continent d'objets littéraires troubles, définis par leur fragilité, leur labilité, leur légèreté, leur publicité et leur illégitimité, selon les critères de Belin et Florence Ferran (2016).

Les quatre premiers textes publiés au Pôticha.



À gauche : couverture du premier texte publié au Pôticha. À droite : avant-dernière page de tous les textes de la maison d'édition.



- 32 La question de la légitimation apparaît à nouveau capitale. Fonder une maison de microédition ou s'autoéditer, c'est à la fois reconnaître encore le pouvoir de légitimation de l'auteur·trice par l'imprimé et tenter de contrer le rôle normatif des éditeur·rices qui façonnent nécessairement le champ du littéraire et du théâtral. C'est un positionnement politique, une forme d'engagement pour que la plus grande

diversité possible d'écritures théâtrales soit publiée et reconnue, qui passe par la remise en question du partage des autorités, des pouvoirs entre éditeur·rices et auteur·rices et de l'existence de la littérature théâtrale comme livre. À l'intérieur des maisons d'édition spécialisées, les lignes sont aussi bousculées, toutefois sans mue radicale qui entraînerait la remise en cause du fonctionnement de l'écosystème dans son ensemble.

## Publier de la littérature théâtrale : vœux de subversion et de renouveau

- 33 La volonté de positionner le texte de théâtre dans le champ d'une littérature élargie et les transformations de l'objet-livre et des catalogues que déclenchent les nouvelles collections mettent à jour l'instabilité statutaire du texte (théâtre ou littérature ?), entretenue par des nœuds théoriques difficiles à démêler et aujourd'hui revendiquée par certaines acteur·rices du milieu théâtral. Des désirs contradictoires émergent : affirmer, masquer ou perdre son identité propre en tant qu'éditeur·rice ou qu'auteur·rice ; sortir de la marge (ou du refuge) pour tenter d'établir de nouveaux rapports de force artistiques et économiques, gagner des lecteur·rices sans se couper de sa spécificité...
- 34 Du côté des maisons d'édition établies comme des initiatives plus *underground*, il semblerait en tout cas que les éditeur·rices revêtent la publication de la littérature dramatique d'une vertu subversive, à des fins de séduction d'un autre lectorat ou de remodelage de valeurs et de pratiques dans les circuits de reconnaissance du travail des écrivain·es. Il pourrait paraître paradoxal que la réappropriation du texte de théâtre et de ses circuits de production et de diffusion par les « éditeurs de théâtre hors du livre » (Rosenthal & Ruffel, 2018, p. 7), nouvelles figures de la « littérature exposée », passe par le recours à l'esprit (sinon l'objet) fanzine. Serait-ce une façon de suggérer l'appartenance des écritures théâtrales, de ces nouvelles pratiques littéraires hors du livre, à une contre-culture, à la fois marginale, à l'envers de l'institution, de l'émanciper et de la rendre plus désirable ? À priori peu usité par le théâtre, le fanzine a été largement repris par le cinéma et, plus récemment, par les arts graphiques et l'art contemporain depuis les années 1990 et 2000. À y regarder de plus près, cette dynamique d'hybridation est plutôt cohérente et quel que soit son pouvoir subversif, réel ou déjà émoussé, il est certain que ces nouveaux dispositifs de publication ouvrent un vaste territoire d'expérimentations à la littérature théâtrale, quoi que « littérature » puisse signifier dans ce contexte. Il ne reste plus qu'à lui souhaiter de nombreux·ses lecteur·rices...

---

## BIBLIOGRAPHIE

ABRECHT, D., & BIONDA, R. (2019). « L'écriture de plateau fait-elle littérature ? Réflexions à partir de *C'est une affaire entre le ciel et moi*, mise en scène de Christian Geffroy Schlitter (2014) ». In D.

- Abrecht, R. Bionda, S.-V. Borloz, F. Demont, C. Dufour, S. Estier, J. Lachat, C. Pahlisch, É. Sermier, & M. Zbaeren (dir.), *Faire Littérature : usages et pratiques du littéraire, XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles* (p. 135-150). Lausanne : Archipel.
- BANOS, P. (2008). *L'Édition théâtrale aujourd'hui. Enjeux artistiques, économiques et politiques : L'exemple des éditions Théâtrales*. Thèse de doctorat sous la direction de Christian Biet, soutenue à l'université Paris-X Nanterre en 2008.
- BANOS, P., CHEVALLIER, S., & STAVAU, C. (2021). « Édition théâtrale – Comment nommer ? ». Table ronde animée le 13 juillet 2021 par Jean-Pierre Han et Pierre Longuenesse au Théâtre des Halles en Avignon, organisée par l'IRET (Sorbonne Nouvelle – Paris 3).
- BELIN, O., FERRAN, F. (2016). « Les éphémères, un continent à explorer ». In O. Belin, & F. Ferran (dir.), *Les Éphémères, un patrimoine à construire*. Fabula « Les Colloques en ligne ». <http://www.fabula.org/colloques/document3097.php>.
- BELIN, O. (2020). « Au pays des fanzines : de la presse alternative à l'archive instituée ». *Sociétés & Représentations*, 50, 165-173.
- BIONDA, R. (2018). « Théâtre ou littérature ? Sur le fonctionnement artistique et opéral des textes de théâtre ». *Fabula - Atelier de théorie littéraire*. [https://www.fabula.org/ressources/atelier/?Theatre\\_ou\\_litterature](https://www.fabula.org/ressources/atelier/?Theatre_ou_litterature).
- BIONDA, R. (2020). « Naissance d'une discipline. Sur la "séparation" des études théâtrales d'avec les études littéraires ». *Acta fabula*, 21(6). <http://www.fabula.org/revue/document12965.php>.
- BIONDA, R. (2021). *Manières de lire les textes dramatiques : Métacritique, historiographie, théorie (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)*. Thèse de doctorat sous la direction de Danièle Chaperon, soutenue à l'Université de Lausanne en 2021.
- DORE, A. (2014). *Le Métier d'auteur dramatique : Travail créateur, carrières, marché des textes*. Thèse de doctorat sous la direction de Pierre-Michel Menger, soutenue à l'EHESS.
- ÉTIENNE, S. (2003). "First & Last & Always": les valeurs de l'éphémère dans la presse musicale alternative". *Volume!*, 2, 7-8.
- GAI, F. (2019). « Tentatives (désespérées) pour définir le fanzine ». *Ent'revues*, 62, 92-109.
- GERSTLE, J. (2021). « Médias ». *Encyclopaedia Universalis*. <https://www.universalis.fr/encyclopedie/medias-sociologie-des-medias/>.
- GILBERT, A. (2018). « Publier : une pratique artistique », trad. E. Crabeil. *Littérature*, 192, 65-84. <https://www.cairn.info/revue-litterature-2018-4-page-65.htm>.
- MEVEL, M. (dir.) (2013). *La Littérature théâtrale, entre le livre et la scène*. Montpellier : L'Entretemps.
- ROSENTHAL, O., & RUFFEL, L. (2010). « Introduction ». *Littérature*, 160, 3-13. <https://www.cairn.info/revue-litterature-2010-4-page-3.htm>.
- ROSENTHAL, O., & RUFFEL, L. (2018). « Introduction ». *Littérature*, 192, 5-18. <https://www.cairn.info/revue-litterature-2018-4-page-5.htm>.
- TACKELS, B. (2015). *Les Écritures de plateau : État des lieux*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs.
- UBERSFELD, A. (1996 [1977]). *Lire le théâtre, I*. Paris : Belin.
- VINAVER, M. (1987). *Le Compte rendu d'Avignon : des mille maux dont souffre l'édition théâtrale et des trente-sept remèdes pour l'en soulager*. Arles : Actes Sud.

## NOTES

1. Texte de présentation de la collection « Lisières » sur le site des éditions Théâtrales : <https://www.editionstheatrales.fr/collections/lisieres-25.html>.
2. Le chercheur distingue trois phases de consolidation du discours sur l'illisibilité du texte théâtral comme texte littéraire : une première phase « historique » au XIX<sup>e</sup> siècle, « avec des littéraires tels que Lanson », une seconde « philosophique » au XX<sup>e</sup>, « par exemple avec Gouhier », suivie d'une troisième phase « linguistique et sémiologique, « avec des chercheurs et chercheuses » comme « Pierre Larthomas (*Le Langage dramatique*, 1972) et Anne Ubersfeld (*Lire le théâtre I, II et III*, 1977-1996) » (Bionda, 2021, p. 30).
3. Dans le chapitre IV de l'ouvrage *Les Écritures de plateau. État des lieux*, intitulé « Désacraliser le texte, enfin », Bruno Tackels cite notamment la 4<sup>e</sup> de couverture de *Cendres 1986-1999* de Rodrigo Garcia (trad. de l'espagnol par C. Vasserot, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2011) : « La littérature n'est qu'une partie, rien qu'une partie de mes pièces destinées au théâtre, et les mots, dissociés de ce qui se passe sur scène, se retrouvent redoutablement démunis. [...] Une fois dans un livre, ces textes ont quelque chose d'étrange. Ils ont vécu, ils ont brûlé au théâtre. À présent, les voilà entassés dans un volume comme s'il s'agissait d'un sac rempli de cendres » (p. 58).
4. Vinaver distingue les « autonomistes » pour qui « le texte de théâtre existe en soi, trouve une plénitude dans sa nature littéraire » et « existe en dehors de toute manipulation (mise en scène) » ; les « fusionnels » qui « ne considèrent l'œuvre de théâtre accomplie que dans la fusion de ses deux existences – texte écrit, texte représenté – » ce qui fait qu'aucune de ces existences ne peut isolément « constituer un achèvement en soi » ; les « radicaux de la scène » ; « les exceptionnalistes » qui « tendent à considérer (comme les radicaux) que le texte a un statut utilitaire », même s'il peut arriver en de rares cas que ce texte accède à « une existence autonome », à une vie parallèle, souvent à condition que son auteur·rice soit un génie ; les « cohabitationnistes » qui affirment à la fois la scène comme la finalité première du texte théâtral et la nécessité d'une publication, d'une trace du texte sous forme d'objet-livre, « de façon à s'assurer une pérennité en tant qu'objet et en tant que spectacle », même si ce texte n'a pas vocation à être un objet de lecture en soi (Vinaver, 1987, p. 84-87).
5. Entretien préparatoire avec Philippe Malone et Mariette Navarro réalisé par mes soins en mai 2021 à Paris, que je remercie pour l'échange passionnant et l'accueil chaleureux.
6. Ce titre fait référence au jeu de mots « trouble dans les genres » figurant dans le texte de présentation de la nouvelle collection « Hors Cadre » d'Espaces 34, en ligne : [https://www.editions-espaces34.fr/spip.php?page=espaces34\\_livre&id\\_article=496](https://www.editions-espaces34.fr/spip.php?page=espaces34_livre&id_article=496), consulté le 24 juin 2021. Le clin d'œil à l'essai de Judith Butler résonne avec le discours de Claire Stavaux, directrice de L'Arche, qui défend le rêve d'une littérature transgenre, « queer », selon ses propres mots. On peut aussi interpréter ces images et cet usage discutables de la notion de queer ou de transgénéricité comme la manifestation de la dimension subversive de ces pratiques de publication du point de vue des éditeur·rices concernées.
7. Puisque la scène s'est émancipée du texte et qu'on peut faire théâtre de tout, M. Mével défend une conception du texte théâtral oscillant « entre la poésie et les

acteurs » et qui ne possède pas les mêmes « lubies » que la scène (parole adressée, collective, politique). Il ajoute que l'édition théâtrale doit trouver les moyens de s'ouvrir à la « liberté de la scène », qui s'incarne dans les « écritures scéniques » et les autres nouvelles pratiques textuelles – scène qui n'a même plus besoin du texte imprimé comme mémoire ou trace, puisque d'autres formes de captation sont possibles avec le numérique (Mével, 2013).

**8.** Expression forgée par Jean-Pierre Engelbach, fondateur de Théâtrales, et nom de leur collection phare. Pour plus de détails, voir la thèse de Pierre Banos (2008), que je remercie par ailleurs.

**9.** Lancée pour accueillir un texte de Sonia Chiambretto, on y trouve les textes d'écrivaines : Léonora Miano, Kae Tempest, Nicoleta Esinencu, Anne Carson, Sonia Chiambretto, Alice Zeniter.

**10.** Cette citation de Claire Stavaux et les suivantes sont issues de la retranscription de la table ronde « Édition théâtrale – Comment nommer ? » le 13 juillet 2021 au Théâtre des Halles en Avignon, organisée par l'IRET (Sorbonne Nouvelle - Paris 3).

**11.** Table ronde précédemment citée.

**12.** Entretien avec Philippe Malone et Mariette Navarro précédemment cité.

**13.** Entretien avec Sabine Chevallier réalisé en juin 2021, que je remercie pour ces échanges précieux.

**14.** Les diffuseurs gèrent le placement des ouvrages sur le marché et leur visibilité, ils s'occupent des négociations entre les libraires et les éditeurs qu'ils représentent. Les distributeur·rices ont un rôle logistique et gèrent les flux physiques des ouvrages, des flux de données et des flux financiers (état des stocks, statistiques, factures et avoirs des libraires...).

**15.** Propos de Claire Stavaux retranscrits lors de la table ronde à Avignon précédemment citée.

**16.** Certaines des auteur·rices à l'origine de ces initiatives sont publiées dans des maisons d'édition spécialisées ; Théâtrales a engagé un dialogue avec le collectif ALT à l'occasion de la sélection d'un texte « maison » qui allait être publié et a soutenu le festival.

**17.** Il est également difficile de définir la microédition : est-ce réductible à un nombre de tirages, de ventes, à des modes de production et de diffusion ? Y a-t-il d'emblée une ligne de démarcation symbolique implicite entre un objet légitime et illégitime ?

**18.** Entretien avec Vincent Pavageau et Annabelle Vaillant, réalisé à Paris en juin 2020.

**19.** Artcena, anciennement Centre National du Théâtre, est un organisme chargé par le Ministère de la Culture d'accompagner et de soutenir les professionnel·les du théâtre, des arts du cirque et de la rue (aide à la création, grand prix de littérature dramatique, guides de résidence, etc.), de développer et de coordonner des réseaux nationaux et internationaux et d'assurer la gestion de fonds et de ressources documentaires.

**20.** Antoine Doré considère dans sa thèse (2014) que les trois pierres angulaires de la reconnaissance du statut d'auteur et d'autrice de théâtre sont la création scénique, l'édition et la sélection par des comités de lecture ou autres instances de légitimation : reconnaissances symboliques et/ou financières comme les bourses ou les prix.

**21.** Toutes les citations de Jérémie Fabre, que je remercie vivement, sont issues d'un entretien téléphonique réalisé le 20 août 2021.

22. Les six symptômes d'un tableau clinique inquiétant à la fin des années 1980 sont pour Vinaver la suppression des collections de théâtre dans les maisons d'édition généralistes, la diminution drastique des parutions de théâtre chez les grands éditeurs, à l'exception de quelques romanciers maison, la disparition des rayons théâtre dans les librairies, la disparition de l'information sur les parutions de livres de théâtre dans les médias, la disparition des revues de théâtre et enfin le refus des maisons d'élargir leur catalogue de textes ou d'accueillir de nouveaux auteurs et autrices.

23. Cette citation et les suivantes sont issues d'un entretien avec Romain Nicolas, réalisé en juillet 2021 à la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon., que je remercie chaleureusement pour son aide.

24. Entretien avec Romain Nicolas, cité précédemment.

## RÉSUMÉS

À l'heure d'une reconfiguration radicale de ce que l'on appelle « littérature » et des régimes d'intervention et d'identification des auteur·rices de théâtre, des maisons d'édition de théâtre ont lancé au début des années 2020 de nouvelles collections visant à brouiller et dépasser les frontières entre théâtre et littérature. Parallèlement à l'ouverture de ces collections chez des éditeur·rices spécialisées, qui répondent à différents enjeux du champ de l'édition théâtrale et affectent les rapports théoriques entre texte de théâtre et littérature, les pratiques éditoriales et artistiques se réinventent aussi sous des formes plus *underground* ou artisanales (fanzine, micro ou autoédition, ephemera), notamment dans l'espoir de renverser les rapports de force politiques, économiques et esthétiques à l'œuvre entre les différent·es acteur·rices des champs. En comparant différents gestes de publication, en s'attachant à leur matérialité, cet article voudrait interroger cette tentative d'inscription du texte de théâtre dans le champ de la littérature, qui fait émerger de nouveaux usages du texte de théâtre, de nouvelles figures auctoriales et éditoriales qui en bouleversent sa réception.

“Literature” in general is currently undergoing radical transformations, that are also visible in the way playwrights create and identify themselves. The early 2020s saw the launch of new collections by publishing houses, aiming at blurring the boundaries between theater and literature. These collections respond to various issues within the publishing field, and have an impact on the relations between theater text and literature, on a theoretical level. Furthermore, publishing and artistic practices are also being reinvented through more underground or handcrafted forms (fanzine, self-publishing or ephemera), with the hope of tipping the balance of power governing the relationships between actors of the literary and theatrical fields on a political, economic and aesthetical level. By comparing different publishing gestures, and paying attention to their materiality, I will question how theatrical texts seek their inscription in the literary field, making room for new functions of the text, new editorial and auctorial figures, disrupting their reception.

## INDEX

**Mots-clés** : édition, théâtre, littérature, théorie des champs, théâtralité, contemporain, texte, livre, fanzine

**Keywords** : publishing, theater, literature, field theory, contemporary, text, book, fanzine

## AUTEUR

**PAULINE GUILLIER**

Université Lumière Lyon 2, Laboratoire Passages XX-XXI

---

# Diversification

*Diversification*

---

# Jean Villard-Gilles, auteur hors du livre ?

*Jean Villard-Gilles, an Author “Out of the Book”*

Alice Bottarelli

---

- 1 À la croisée de la littérature et de la performance scénique, la chanson telle que la pratiquait Jean Villard-Gilles permet d’interroger le caractère ultracontemporain des modes (de la mode ?) de la « littérature hors du livre », et invite à en retracer l’archéologie.
- 2 Précurseur dans sa conception, sa compréhension et son expérimentation de l’art de la chanson, Gilles a pourtant été oublié de l’historiographie, tant du côté musicologique que littéraire. Aurait-il par trop anticipé certains des principaux enjeux (littéraires) de son siècle ? Gagne-t-on désormais à le reconsidérer comme un *auteur* avant tout, à rallier son œuvre à l’étude des textes littéraires – sans pour autant faire l’impasse sur l’hybridité de leurs formes ? Ou doit-on considérer qu’il n’a pas « fait littérature », mais a fait *autre chose*, dans la mesure où sa création serait indissociable d’une dimension performative, ou plutôt performancielle<sup>1</sup> ?
- 3 Dans la perspective d’une réflexion ouverte sur ces questions, j’aborderai d’abord les traits définitoires de la chanson et comment la recherche s’est récemment emparée de ce matériau dans une optique extralittéraire. Puis j’évoquerai, pour qui ne le connaît pas encore, le parcours singulier de Jean Villard-Gilles à la frontière entre les disciplines. Je retracerai ensuite les positionnements de Gilles vis-à-vis de son art de prédilection (tant d’un point de vue pragmatique que poétique et théorique). Enfin, j’envisagerai la construction d’un *ethos* d’auteur-artiste en parallèle à la production et la réception d’une œuvre résolument polymorphe, et les enjeux que cela pose à la critique.
- 4 Nous verrons que le passage de la scène au livre fait perdre à la chanson, d’après Gilles, la majeure partie de ses atouts, tout en conservant son essence originelle, pour ainsi dire, car le texte permet la transmission et subsume le sens poétique. La publication livresque implique aussi un nouveau devenir-auteur, que Gilles s’applique à cadrer et clarifier, notamment dans l’appareil préfaciel et les différents seuils du texte. Il

témoigne ainsi d'un *ethos* délicat et fragile, inconfortable lorsque réduit à une auctorialité textuelle, qui souligne la multidimensionnalité d'un parcours d'artiste complexe, de la scène à la page.

## L'art de la chanson, performance polymorphe

- 5 Les études portant sur la chanson (française) en tant que « forme artistique à part entière<sup>2</sup> » se développent assez tardivement, à partir des années 1990 avec la *cantologie*<sup>3</sup>, discipline qui vise à « l'envisager pour elle-même, dans sa globalité : rencontre entre texte, musique et interprétation » (Hirschi, 2008, p. 6). Cette dimension tripartite (le chansonnier étant dès lors défini comme *auteur-compositeur-interprète*) en fait un objet hybride et difficile à saisir, dans la mesure où le seul texte d'une chanson s'appelle aussi bien *chanson* que l'air qu'on reprend en le fredonnant sans ses paroles<sup>4</sup>. En somme, « l'unité notionnelle est floue » (Hervouët, 2005, p. 1395), mais les chercheur·ses soulignent de plus en plus l'importance et la pertinence d'envisager cet objet comme un tout, au travers d'approches irréductiblement interdisciplinaires<sup>5</sup>. Au-delà de l'interaction entre paroles et mélodie, la chanson se laisse entrevoir comme spectacle où la voix, le corps, le jeu scénique, la posture de l'interprète sont indissociables de la production de l'objet culturel et de sa réception<sup>6</sup>. Dès lors, la chanson est à penser comme un fait social hautement communautaire :

Par essence, une chanson est un chant apte à susciter par le canal d'une voix (d'un corps) un état émotif puissant [...]. Or cette situation vécue individuellement se reproduit *ad libitum* lorsque les auditeurs se retrouvent dans un contexte de performance qui socialise le sentiment en le mutualisant. L'ontologie de la chanson est de repousser les frontières du partage émotionnel : alors qu'un texte littéraire invite à l'appropriation personnelle (par une participation et une interprétation vécues sur le mode du singulier), la chanson conjoint le lyrique (exaltation de l'émotion individuelle) et l'épique (émotion en tant qu'elle crée des solidarités générationnelles, claniques, sociales, nationales, ethniques, spirituelles)... (July, 2012, p. 12<sup>7</sup>)

- 6 July témoigne ici d'une compréhension contestable du « texte littéraire » et des registres poétiques. De fait, la littérature dans ses multiples manifestations historiques, en Occident comme ailleurs, a bien plus souvent relevé du partage collectif dans des contextes de diffusion oralisée voire ritualisée, que de « l'appropriation personnelle [...] sur le mode du singulier ». De même, les notions de « lyrique » et d'« épique » telles qu'il les mobilise ici manquent de théorisation et d'historicisation. Cependant, cette description des oppositions perçues entre la chanson et le « texte littéraire » est révélatrice d'une vision (certes réductrice, voire simpliste) encore largement répandue, qui associe aujourd'hui la « littérature » au silence introspectif de la lecture individuelle et la « chanson » à la communication intersubjective d'affects, dans des contextes de représentations publiques ou de collectivisation du patrimoine culturel.
- 7 Les chercheur·ses s'accordent par conséquent sur la nécessité d'aborder de manière holistique et transdisciplinaire ce que Jean-Nicolas De Surmont nomme l'« objet chanson<sup>8</sup> » (2010) ou ce que Christian Marcadet appelle le « fait-chanson<sup>9</sup> ». Or, l'exemple phare du chansonnier Jean Villard-Gilles, qui innove sur ce terrain à une époque d'effervescence et de renouveau artistiques sur les scènes de cabaret, offre une perspective on ne peut plus éclairante sur cet objet théorique méritant d'être réinvestigé, à l'heure où la littérature *sort* résolument du livre.

## Un parcours éclectique du théâtre à la chanson

- 8 Né à Montreux en 1895, Jean Villard s'intéresse d'abord et dès son plus jeune âge au théâtre – avant d'être chansonnier, il est d'abord comédien. Enthousiasmé par le travail de Jacques Copeau, il aspire à se rendre à Paris, capitale culturelle pour bien des artistes suisses romands, mais la Première Guerre mondiale et la mobilisation repoussent ses ambitions. En 1918, une occasion inespérée le propulse sur les planches et lui permet de rencontrer le cœur de l'avant-garde culturelle romande (et d'ailleurs) : il joue le personnage du Diable dans *L'Histoire du soldat*, une pièce écrite par Charles Ferdinand Ramuz, composée par Igor Stravinsky, mise en scène par Georges Pitoëff, avec Ernest Ansermet à la direction d'orchestre. La première au Théâtre de Lausanne est vivement applaudie, mais la grippe espagnole interrompt aussitôt leurs projets de tournées. Les auteurs remettent à Jean Villard des lettres de recommandation pour Jacques Copeau, et c'est enfin le départ pour Paris. Là, il est engagé au Vieux-Colombier, puis suit la troupe de Copeau en Bourgogne, où il apprend le métier de comédien, enrichi d'autres compétences scéniques telles que mime, chant, danse, acrobatie, improvisation, écriture dramatique, au cours d'une entreprise de rénovation théâtrale inspirée des codes de la *commedia dell'arte* et du théâtre de tréteaux. L'aventure des Copiaus, troupe itinérante s'inscrivant dans le folklore local et dans un imaginaire « populaire<sup>10</sup> », dure cinq ans, mais en 1929 Copeau dissout la troupe. Jean Villard poursuit sa carrière théâtrale à Paris et en Europe, où il effectue des tournées avec les troupes de la Petite Scène puis de la Compagnie des Quinze. Il faut attendre 1932 pour qu'un événement significatif révolutionne la carrière de Jean Villard, alors âgé de 37 ans déjà : lors d'un séjour à Londres, il est amené à jouer un numéro de duettistes avec Aman Maistre, ancien compagnon des Copiaus. Au vu de leur succès, découvrant qu'ils ont « un style de jeu particulier » (Villard-Gilles, 1970, p. 162) allié à un savoir-faire de la scène très varié, ils se lancent dans le métier de chansonniers.
- 9 Jean Villard devient « Gilles » en souvenir du Gilles de carnaval, sorte de clown blanc naïf et nostalgique, et leur duo prend le nom de « Gilles et Julien », pour l'allitération. Entre la crise économique et la montée des fascismes, Gilles et Julien amènent sur les scènes de music-hall françaises des problématiques sociales très contemporaines : ils sont les premiers à faire de la chanson le véhicule d'un discours engagé, l'espace d'un questionnement sociopolitique, et le lieu d'une poésie propre<sup>11</sup>. Autrement dit, un témoignage du temps. Avant eux, la chanson semble se limiter à un répertoire traditionnel de romances sirupeuses et grivoiseries populaires.
- 10 Dans le film *Plans-Fixes* sur « Jean Villard-Gilles chansonnier » (Villard-Gilles & Galland, 1980 [ma transcription]), l'artiste témoigne :
- Ce que nous avons apporté au music-hall, c'est la diversité des thèmes. Jusque-là, la chanson, c'était toujours la chanson d'amour. Tout le monde chantait des chansons d'amour, c'étaient des amours de boniches, de comique troupier, des amours de femmes du trottoir, des amours de grandes dames, enfin, etc. Mais c'était le thème, c'était l'amour. J'ai dit : « Mais il y a autre chose à chanter ! » [...]. Évidemment ça nous a mis, si on veut, dans une certaine marginalité, par rapport à ce qu'on appelle aujourd'hui le *show business*. Nous étions un peu des originaux. [...] Mais nous n'étions pas des vedettes *commerciales*.
- 11 Cette réflexion rétrospective permet d'éclairer la volonté des deux artistes de traiter le médium de la chanson comme le véhicule d'un contenu plus vaste et riche,

potentiellement plus critique et politique. Gilles amène ainsi une dimension littéraire, soutenant une attention nouvelle au *texte* de la chanson, quitte à s'extraire de la production que l'on qualifierait aujourd'hui de *mainstream*. Marginalité, originalité, par opposition au « *show business* » et aux contraintes commerciales : autant de termes qui tendent à situer Gilles dans ce que Bourdieu nommait le « champ de production restreinte<sup>12</sup> » (1991, p. 7).

- 12 C'est donc de manière impromptue et presque par hasard que Gilles et Julien s'essaient à ce nouveau médium, auquel ils apportent leurs compétences de comédiens d'avant-garde. Christian Marcadet, dont nous reparlerons peu après, note l'aspect inédit et imprévisible de leur parcours : « Ainsi, alors que rien ne les prédisposait à tenir ce rôle de vedettes “populaires” – ni leur participation à une aventure théâtrale d'avant-garde ni leur origine sociale petite-bourgeoise [...] –, nos duettistes sont-ils devenus les anti-vedettes des années trente les plus immensément célèbres » (2001, p. 28).
- 13 La fin du duo Gilles et Julien en 1937 ainsi que le début de la Deuxième Guerre mondiale n'empêchent nullement Gilles de poursuivre sa carrière de chansonnier, et encore moins de s'engager politiquement par ce biais. Employé par Radio-Lausanne pour composer une chanson par semaine, en même temps qu'il travaille au « théâtre aux armées », il crée ensuite le Coup de soleil, cabaret lausannois où il se produit avec Édith Burger, dans un nouveau duo. Après le décès de celle-ci, c'est avec Albert Urfer qu'il termine sa carrière sur les planches, entre Paris et la Suisse, où il continue de se produire jusque dans les années 1970.
- 14 Comment Jean Villard-Gilles s'empare-t-il d'un moyen d'expression très ancien, qu'il renouvelle, revitalise et politise, nourrissant sa dimension littéraire pour en approfondir le message tout en mobilisant ses atouts théâtraux et musicaux ? Comment appréhender cet *auteur*, tant à partir de sa production scénique que du matériel publié auquel nous avons désormais bien plus facilement accès ? Au fond, Gilles s'inscrirait-il dans une histoire de la littérature qui s'est progressivement éloignée de l'oralité pour devenir du texte lu en silence mais qui, originellement, avait partie liée avec la récitation et une certaine dramaturgie ? Et qu'apporte-t-il à cette histoire – tant en termes artistiques que critiques et théoriques ?

## Innovations interartiales

- 15 Marcadet est l'un des seuls spécialistes à avoir publié une étude sérieuse et approfondie sur l'œuvre de Jean Villard-Gilles<sup>13</sup>. Il relève, lui aussi, l'immense part de performance et la place centrale du jeu de scène dans les créations de Gilles<sup>14</sup>. Marcadet fait valoir la dimension à la fois originale et spectaculaire (dans les deux sens du terme) de leur « profil inédit d'auteurs-compositeurs-interprètes en déphasage avec les rares exemples qui les ont précédés tels Bruant, Fragson ou Georgius » (2001, p. 26). Si ces exemples soulignent que d'aucuns avant eux ont exploité d'autres registres thématiques de la chanson, pour la déployer au-delà de la simple chanson d'amour, en revanche Gilles et Julien innove sur le plan du jeu de scène : « leurs *performances* sont nouvelles parce qu'elles sont les premières du genre, en France, qui croisent le théâtre et la chanson sur les grandes scènes » (p. 23). Dès le départ, donc, Gilles *incarne* la chanson, au croisement de trois arts : la littérature, la musique et le théâtre ; à l'intersection de trois supports : la page, le son et le corps. Sur le plan pragmatique de la production, Gilles ne semble donc pas envisager la chanson comme une création

littéraire, du moins à l'origine de sa pratique, dans la mesure où celle-ci se décline à partir d'une expérience de comédien-mime (notons toutefois que la diversité des pratiques artistiques de Gilles dès ses débuts invite à le considérer comme une sorte d'*artiste total*<sup>15</sup>). Ses dix premières années dans ce domaine nouveau de la chanson, marquées par un succès fulgurant<sup>16</sup>, ne donnent d'ailleurs lieu à aucune publication livresque, et il faudra attendre 1943 et le retour forcé en Suisse lors de la guerre pour que paraisse chez Mermod, à Lausanne, un premier volume de *Poèmes et Chansons*.

- 16 La littérature ne serait pas dès lors pour Gilles un substrat premier à partir et autour duquel se développent des performances (sociales et médiatiques) comme le suppose le paradigme actuel d'« extension du domaine de la publication » (Meizoz, 2018), mais plutôt un stade ultérieur, partiel et infidèle, de la communication d'une œuvre qui englobe une dimension littéraire, mais la dépasse largement. En d'autres termes, il n'utilise le support livresque que de manière auxiliaire, voire accessoire, en parallèle à d'autres modes de diffusion. Notons que dans un premier temps, d'ailleurs, il publie les paroles seules de ses chansons, en compagnie de poèmes (Villard-Gilles, 1943a, 1947) ; la publication de ses partitions intervient dans un second temps (1952, 1981).
- 17 Gilles n'en a pas moins publié bon nombre d'ouvrages, rassemblant non seulement chansons (avec ou sans partitions), mais aussi poèmes, « histoires », dialogues de théâtre, autobiographies, témoignages variés, et qui ont souvent fait l'objet de rééditions. Déclamés avant tout sur scène, pensés pour la scène, la majeure partie de ces textes se trouvent rassemblés en recueils ou compilations, dont la fonction semble relever avant tout d'une volonté de recensement et de pérennisation. Mentionnons toutefois que les autobiographies et témoignages, quant à eux, ont un rôle plus autonome dans l'œuvre de Gilles, dans la mesure où ils visent à transmettre le récit ample et continu d'une expérience de vie qui n'a pas pour but d'être performé sur les planches, mais de prendre place dans l'échange plus intimiste entre un « je » autobiographique et une lectrice ou un lecteur. Ils demeurent néanmoins plutôt marginaux dans la construction d'une œuvre qui repose davantage sur un parcours d'artiste de la scène que d'écrivain, et jouent surtout un rôle rétrospectif et de synthèse vis-à-vis de ce parcours.

## Traduire la chanson et ce qui l'entoure, de la scène au livre

- 18 Comment Gilles considère-t-il ce transfert vers le livre d'un médium pourtant inassimilable au texte, et comment articule-t-il sa pratique scénique (qui déborde d'ailleurs son rôle de chansonnier, puisqu'elle s'agrémente de saynètes, historiettes et autres jeux avec le public) avec un devenir-auteur ?
- 19 Dans ses avant-propos, Gilles explicite la difficulté à transcrire sur papier une forme soumise à des contraintes poétiques propres, qui relèvent de la mise en scène théâtrale. La chanson, qui sur la page n'affiche aucune différence formelle avec un poème, peut certes apparaître au premier abord comme moins profonde que celui-ci, mais présente une dimension interactionnelle plus forte dès lors qu'elle s'actualise sur scène ou s'instancie dans la phrase musicale et, de ce fait, repose sur une grande condensation et une efficacité immédiate :

*Voici, cher lecteur, des chansons toutes nues, c'est-à-dire telles qu'elles furent à l'origine, avant de trouver leur vêtement harmonique et l'aile d'une mélodie capable de les arracher*

au sol. [...]

Mais attention ! cher lecteur, ces textes nus ne sont pas des poèmes. Ils appartiennent à la chanson, voisine bien sûr du poème par sa forme, mais de nature différente.

La poésie pure est, en effet, mystère, incantation. Les mots choisis par le poète tiennent de la magie [...]. Le poème suggère, transmue, transcende le réel. Il ouvre des perspectives infinies, dilate la pensée, exalte la réflexion. [...]

La chanson, au contraire, joue avec la réalité immédiate. Elle doit frapper vite et juste, avec des mots concrets, solides, précis, des mots objets. La poésie n'y surgit pas des profondeurs. Elle y fleurit parfois, mais irisée, légère [...].

Aussi le texte d'une chanson doit-il être clair, net, dépouillé, percutant, serré comme un dialogue de théâtre, car la chanson elle aussi est

une comédie aux cent actes divers

et dont la scène est l'univers

mais une comédie éclair qui se déroule en quelques couplets.

L'ellipse, l'antithèse, l'allusion, la litote, la métaphore (on dirait des noms d'oiseaux) sont les moyens les plus courants de cet art qui a le grand mérite de « tordre le cou à l'éloquence » dans la nécessité où il se trouve, pour atteindre son objectif, de faire passer tout son monde par des raccourcis. (1963, p. 9, « Avant-propos de l'auteur »)

- 20 La dichotomie établie ainsi par Gilles entre poésie et chanson ne se fonde nullement sur des considérations matérielles ou génériques (la poésie serait plutôt livresque et lyrique, tandis que la chanson serait performée et interartiale) ; elle se base sur un imaginaire abstrait – un imaginaire lui-même poétique, en quelque sorte. En effet, sa description de la « poésie pure » semble allier la métaphysique à la chimie ou l'alchimie (la liste des verbes est éloquente : « suggère, transmue, transcende, [...] dilate, [...] exalte »), comme si ce mode d'expression était délié de réelles contraintes formelles – ou du moins, nullement défini par sa forme, mais bien plutôt par son *effet*. Sa description de la chanson, en revanche, liste une série de règles et d'impératifs nécessaires à la réussite de cet objet hautement hybride. Indépendamment de sa mise en scène et en musique, la chanson subit ainsi de nombreuses forces internes et externes qui tendent à la réduire et à interdire tout ornement, flou, détour, surcharge ou excédent. La condensation semble en être la loi maîtresse ; le texte même en est très contraint, afin de se mettre au service de la performance et du jeu scénique.
- 21 Olivia Rosenthal et Lionel Ruffel, dans *La Littérature exposée : les écritures contemporaines hors du livre*, font observer : « Si on quitte l'histoire des supports de l'écrit pour lire les auteurs eux-mêmes, on peut remarquer que nombreux sont les textes où ces derniers donnent au livre [...] une place déterminante dans la constitution même de leur œuvre et la légitimation de leur geste d'écriture » (2010, p. 3-13). Il s'agit donc ici de construire un *ethos*, qui n'est certes pas celui d'un poète, à qui les mots suffiraient et dont le support imprimé pourrait contenir toute l'œuvre, mais tout de même plus que celui d'un « simple » chansonnier ou homme de théâtre : celui d'un *auteur*.
- 22 Notons que si elles se trouvent amoindries et dépouillées de leurs effets une fois posées sur le papier, ces chansons n'en étaient pas moins « nues » « à l'origine », selon Jean Villard-Gilles. Le texte *redevient* ici premier. Même s'il obéit à des règles génériques particulières, il emprunte aussi à d'autres genres littéraires, puisqu'il se sert de figures stylistiques propres à la poésie et d'effets propres à la comédie<sup>17</sup>. Or si le texte est l'origine, il est conçu – génétiquement et génériquement, pour ainsi dire – en interdépendance avec une scénographie, une voix et une mélodie.
- 23 Il en va de même pour les « histoires » racontées sur les planches au cours de ses spectacles et retranscrites en recueils, qui s'en trouvent par conséquent « privées de

leurs meilleurs atouts, qui sont la mimique et le jeu du conteur » (Villard-Gilles, 1967, p. 8, « Avant-propos ») :

*N'oubliez pas qu'une histoire écrite n'est pas une histoire dite. Il y manque le geste, l'attitude, la mimique, l'intonation et les silences de l'acteur – moyens variés qui permettent de singuliers raccourcis et de surprenants effets. Il faut les remplacer obligatoirement, dans un texte écrit pour être lu, par des descriptions et des explications qui changent un peu l'allure et le rythme du récit<sup>18</sup>. (1943b, p. 9, « Au lecteur »)*

- 24 En somme, la publication des histoires comme des chansons nécessite une transposition, qui implique l'abandon d'une panoplie d'effets et d'outils essentiels à la diffusion initiale de l'œuvre. Autrement dit, si la composition de son œuvre part du texte, le retour au texte « nu » en réduit considérablement les dimensions.
- 25 Ces étapes de conception et diffusion des textes de chansons comme des histoires jouées sont riches de perspectives et de questionnements, aussi bien génétiques que génériques. Cependant, le manque de données et d'archives, notamment audiovisuelles, entrave les efforts pour préciser le détail de ces étapes. Les enregistrements sont rares et ne remontent pas aux périodes clés de sa carrière avant et pendant la guerre ; ses disques de l'époque ont été détruits<sup>19</sup>. Seules quelques vidéos montrent son duo avec Urfer, et des témoignages évoquent ses méthodes de composition, mais il est difficile de savoir dans quel ordre Gilles procédait pour mettre au point la chanson et le spectacle dans tout leur appareillage, pour ainsi dire. Mélodie, texte, gestes, jeu de scène, construction de l'interaction entre le duo et le public : découper et ordonner les différents stades du processus de création relève de la gageure, qui mériterait d'être menée plus en profondeur par des généticien·nes et chercheur·ses en archives, mais que nous n'aurons pas le loisir de détailler ici.

## Comment faire résonner une chanson ? Le cas des *Trois Cloches*

- 26 Interviewé par Bertil Galland dans le film *Plans-Fixes* retraçant sa carrière et sa vie, Gilles évoque le cas intéressant des *Trois Cloches*, chanson devenue internationalement célèbre, reprise notamment par Édith Piaf et les Compagnons de la chanson, Ray Charles (*The Three Bells*), Nana Mouskouri, Jo Lemaire (et, plus récemment, Tina Arena, dans une version passablement kitsch), etc. Voici comment il relate à la caméra ses difficultés dans la période où il travaille à Radio-Lausanne et doit composer une chanson par semaine :

Et comme il y avait des jours où je n'étais pas inspiré, c'était très dur, vous savez. Je cherchais dans mes papiers si par hasard j'avais... Et je me rappelle *Les Trois Cloches* – qui ne s'appelait pas *Les Trois Cloches*, mais qui était une chanson que plusieurs auteurs parisiens avaient voulu mettre en paroles. [...] Et puis moi ça ne m'avait pas plu ce qu'ils en avaient fait, tout ça, et j'avais fini par être complètement découragé, par abandonner cette chanson. Mais il me restait la musique.

Et un jour, j'étais vraiment en peine d'inspiration, je me dis : « Tiens, je vais prendre cette musique, elle est bien, et je vais écrire quelque chose dessus. » Et j'ai écrit, j'ai eu l'idée de raconter la vie d'un homme. Ce n'est pas moi qui ai créé la chanson parce que j'estimais que c'était une chanson vocale, qu'il fallait quelqu'un qui ait un peu plus de voix que moi, et c'est je crois Marie-Louise RoCHAT qui l'a créée le samedi soir.

Le lendemain matin il y avait des coups de téléphone, elle a mordu tout de suite et

tous [les gens] autour de la Suisse l'ont prise. Puis finalement c'est un éditeur parisien qui l'avait entendue à la radio qui m'a demandé de l'éditer. J'ai accepté. (1980, [ma transcription])

- 27 Gilles reste ici mystérieux sur le matériau qui constituait les balbutiements premiers de la chanson : s'agissait-il uniquement d'une mélodie sans paroles ? ou y avait-il tout de même un texte initial, mais trop peu percutant pour persister dans les versions ultérieures (et pour être conservé par les « auteurs parisiens » qui ont voulu la « mettre [ou la remettre ?] en paroles ») ? Gilles dit avoir « cherch[é] dans [ses] papiers » : est-ce à dire qu'il cherchait une partition, ou les paroles manuscrites ?
- 28 « Mais il me restait la musique », dit-il en résumé, ce qui laisse entendre qu'il ne demeurait qu'une dimension seconde (ultérieure ?) du produit d'origine, privé de support textuel. Du moins, cela implique que, d'après Gilles, ladite œuvre n'existait plus que sous une forme incomplète, dans la mesure où les paroles ne la soutiennent plus, ne la *fondent* plus.
- 29 Cet exemple pose davantage de questions qu'il n'offre de réponses, mais il est révélateur de l'ambiguïté que Gilles entretient avec sa création et les processus qui lui président. Cette chanson, en l'occurrence, a été « créée » par quelqu'un d'autre, et il a fallu qu'un « éditeur parisien » lui en fasse la demande pour que Gilles accepte de l'éditer. La « création » d'une chanson renvoie ainsi à sa première performance sur scène (de la même manière qu'on parle d'une « création » théâtrale comme de la première représentation d'une pièce), mais il n'est pas anodin que l'usage de l'expression paraisse priver Gilles de son auctorialité sur cet objet. Loin d'affirmer qu'il s'agit d'une création collective, Gilles délègue cependant à d'autres l'initiative de donner à cette chanson une forme finale et accessible. Enfin, ce que révèle ce petit récit, c'est que la réalisation d'une chanson est un processus fait d'imprévus voire de hasards, qui dépend de paramètres multiples (le moment, les contraintes de production, le souvenir d'un ancien ouvrage que l'on reprend), qui avance par essais et impasses, par ébauches et trouvailles, et dont le résultat est original justement parce que sa genèse est singulière.

## Devenir auteur : une posture ambiguë, mais gagnante

- 30 Gilles construit ainsi un *ethos* d'auteur par défaut, qui n'aurait en quelque sorte rien demandé, qui n'est à sa place qu'au music-hall et non entre des pages : « puisque aujourd'hui on me demande de publier ce que je dis le soir dans mon cabaret » (1943b, p. 8, « Au lecteur ») ; « Mon éditeur, qui est aussi un ami, m'a pressé de rassembler pour vous ces histoires » (1949, p. 7, « Chers amis lecteurs ») ; « Ne cherchez ici ni philosophie, ni prétention à la littérature » (p. 8-9). Le devenir-auteur d'un comédien-chansonnier s'avère donc délicat et conflictuel. Or Gilles le tourne en avantage, lorsqu'il adopte cet *ethos* récurrent qui fait office de *captatio benevolentiae*.
- 31 Cette stratégie (qu'elle soit volontaire ou non, consciente ou non) corrobore l'affirmation de Rosenthal et Ruffel au cours de leur réflexion sur la littérature hors du livre : « Même lorsqu'il est considéré avec méfiance et quelque prévention, le livre imprimé devient un horizon d'écriture incontournable » (2010, p. 3-13). Avec Gilles, nous avons affaire à un exemple (archéologique) de production, publication et réception d'une œuvre constamment à cheval entre le domaine de la littérature et ses alentours. La dynamique de transformation et publication livresque se déploie de

manière parallèle (mais non simultanément) à la constitution de l'œuvre hors du livre. À chaque étape du processus, elle subit des réductions – mais se rend aussi plus accessible et disponible à l'interprétation.

- 32 Parallèlement, aborder la chanson comme de la littérature est donc un geste ambigu, qui à la fois sert la critique d'un genre trop longtemps snobé et tenu à l'écart des études littéraires, mais dessert la compréhension approfondie d'une création protéiforme et intermédiaire. À quoi s'ajoutent des problématiques purement techniques : une bonne partie des enregistrements de Gilles et Julien ayant disparu lors de la Seconde Guerre mondiale, et les plus récents faisant cruellement défaut, aux niveaux tant qualitatif que quantitatif (les supports vidéo étant encore plus rares que les enregistrements audio), le support livresque s'avère plus stable, plus foisonnant et dès lors en partie plus représentatif de la création de Jean Villard-Gilles dans sa diversité. Dans le cas d'une œuvre artistique (mais aussi politique, socialement engagée) qui se pense comme une performance plurielle et dont les effets de réception collective se perdent dès lors que ses supports n'en conservent qu'une facette singulière, l'appartenance à la littérature et ses alentours peut apparaître non pas selon une « émancipation à l'égard de l'objet livre<sup>20</sup> », ni au prisme d'un nécessaire amoindrissement de l'objet-chanson, mais bien comme une étape transitoire, dérivée de l'œuvre originelle, en négociation avec une multiplicité de contraintes intermédiaires.

## BIBLIOGRAPHIE

- BOURDIEU, P. (1991). « Le champ littéraire ». *Actes de la recherche en sciences sociales*, 89, 3-46. [https://www.persee.fr/doc/arss\\_0335-5322\\_1991\\_num\\_89\\_1\\_2986](https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1991_num_89_1_2986).
- CHAMBARLHAC, V. (2018). « “Une inquiétante étrangeté” – Les Copiaus et l'espace scénique du vin autour de 1925 ». *Crescentis*, 1. <http://preo.u-bourgogne.fr/crescentis/index.php?id=347>.
- DE SURMONT, J.-N. (2010). *Vers une théorie des objets-chansons*. Lyon : ENS éditions.
- GALARNEAU, É. (2014). « Compte rendu de Jean-Nicolas De Surmont (2010). *Vers une théorie des objets-chansons* ». *Intersections*, 34(1-2), 181-185.
- HERVOUËT, F.-X. (2005). « Chanson ». In A. Rey (dir.), *Dictionnaire culturel en langue française*, t. 1 (p. 1395-1402). Paris : Le Robert.
- HIRSCHI, S. (2008). *Chanson : L'Art de fixer l'air du temps*. Paris : Les Belles Lettres/Presses Universitaires de Valenciennes.
- JULY, J. (2012). « Chanson française contemporaine : état des lieux communs ». *FIXXION, revue électronique*, 5, « Chanson/Fiction ».
- MARCADET, C. (2001). « Gilles & Julien : Une fulgurante carrière de duettistes dans le Paris des années trente ». *Revue historique vaudoise*, 109, 5-88.
- MEIZOZ, J. (2018). « Extensions du domaine de la littérature ». *AOC. Analyse, opinion, critique*. <https://aoc.media/critique/2018/03/16/extensions-domaine-de-litterature/>.

- REY, A. (dir.) (2005). *Dictionnaire culturel en langue française*, t. 1 (p. 1393-1394). Paris : Le Robert.
- ROSENTHAL, O., & RUFFEL, L. (dir.) (2010). « La littérature exposée : les écritures contemporaines hors du livre ». *Littérature*, 160. <https://www.cairn.info/revue-litterature-2010-4.htm>.
- VILLARD-GILLES, J. (1943a). *Poèmes et Chansons*. Lausanne : Mermod.
- VILLARD-GILLES, J. (1943b). *Les Histoires de Gilles*. Lausanne : Les Éditions Nouvelles.
- VILLARD-GILLES, J. (1947). *Chansons du Coup de soleil*. Lausanne : F. Rouge.
- VILLARD-GILLES, J. (1949). *Nouvelles Histoires de Gilles*. Lausanne : F. Rouge.
- VILLARD-GILLES, J. (1952). *Chansons de Gilles, créées dans son cabaret « chez Gilles », par Gilles et Albert Urfer [partitions]*. Paris : Les Nouvelles Éditions Méridian.
- VILLARD-GILLES, J. (1963). *Chansons que tout cela ! Quatre-vingt-dix chansons nues*. Lausanne : Rencontre.
- VILLARD-GILLES, J. (1967). *Ah ! Petites Histoires racontées aux grandes personnes (moins de douze ans s'abstenir)*. Lausanne : Rencontre.
- VILLARD-GILLES, J. (1970). *Mon demi-siècle et demi*. Lausanne : Rencontre.
- VILLARD-GILLES, J. (2001). Discours du « Prix de la Ville de Lausanne » (1976). In G. Montangero, & P. Sarda (dir.), *Le Meilleur de Gilles*, vol. 2 (p. 176-183). Lausanne : Publi-Libris.
- VILLARD-GILLES, J., & GALLAND, B. (1980). *Jean Villard Gilles - Chansonnier*, tourné le 26 novembre 1980 à Saint-Saphorin. Association Films Plans-Fixes. <http://www.plansfixes.ch/films/jean-villard-gilles/>.
- VILLARD-GILLES, J. (1981). *Les Chansons de Gilles [partitions]*. Lausanne : Pierre-Marcel Favre.

## NOTES

1. Le concept d'énonciation performative ayant été proposé et théorisé par John L. Austin dans les années 1950-1960, la « performativité » renvoie à la capacité d'un énoncé à accomplir l'action à laquelle il fait référence. Si la mise en scène, en chant et en corps des textes de Gilles par l'artiste-interprète peut s'allier d'une dimension performative au sens entendu par la linguistique pragmatique, c'est avant tout à l'idée de *performance* scénique, au sens d'une discipline artistique (voire interartiale, car mêlant théâtre, arts visuels, poésie, etc.), que nous ferons ici référence.
2. « La chanson est bien, dans son imprécision et son hétérogénéité, une forme artistique à part entière » (Hervouët, 2005, p 1396). Mais cette affirmation est immédiatement nuancée (voire contredite), l'article d'Hervouët paraissant hésiter quant à établir une définition stable de cette « forme », puisqu'il poursuit : « Elle emprunte à des domaines divers, littérature, poésie, légende, folklore..., la matière qui la construit, et se construit du même coup comme *alliance de formes*. On ne peut en effet définir cette notion autrement que comme *l'alliance, plus ou moins bien réussie*, entre un texte et une musique. Encore faut-il parler de texte "poétique", dans la mesure où celui-ci obéit à un certain nombre de règles formelles qui appartiennent au champ de la poétique » [je souligne].
3. Stéphane Hirschi est l'inventeur du terme *cantologie*.

4. La première définition de la chanson dans le *Dictionnaire culturel en langue française* (Rey, 2005, p. 1393-1394) indique : « Composition pour la voix, texte mis en musique, souvent divisé en couplets et refrain ; cette composition chantée (par une ou plusieurs personnes) » mais aussi : « La musique seule » et « Le texte seul ». De fait, « on utilise le même terme pour nommer certains textes poétiques auxquels aucune musique n'est associée ou d'autres textes auxquels on adjoint une mélodie déjà connue » (Galarneau, 2014, p. 181). Ce qui laisse l'option de rapatrier de telles œuvres (de gré ou de force) du côté de la littérature.

5. L'appel du colloque de 2016 sur « La chanson française et francophone dans l'enseignement et la recherche » précisait : « L'étude dissociée des différentes composantes qui y font sens serait nécessairement lacunaire. Dans cette optique, les recherches se sont orientées vers des approches interdisciplinaires afin d'établir une stylistique des différents signifiants de l'objet chanson et afin d'aboutir à une véritable théorisation du genre. » (Voir l'appel publié en ligne sur *Fabula* : [https://www.fabula.org/actualites/colloque-international-la-chanson-francaise-et-francophone-dans-l-enseignement-et-la-recherche\\_71533.php](https://www.fabula.org/actualites/colloque-international-la-chanson-francaise-et-francophone-dans-l-enseignement-et-la-recherche_71533.php)).

6. En cela elle se distingue aussi du chant, comme le décrit Hirschi : « Il s'agit donc de penser d'emblée la différence entre chant et chanson. Le chant est une pratique séculaire (et quasi universelle) sans nécessaire dimension artistique ; la chanson est une forme, structurellement brève, à potentialité artistique du fait de son déploiement en tant qu'œuvre interprétée, et fixée aujourd'hui par les techniques de l'enregistrement » (2008, p. 10-11).

7. Le numéro « Chanson/Fiction » de la *Revue critique de fiction française contemporaine* s'attache d'ailleurs à repenser les liens entre littérature et chanson, en se demandant en premier lieu : « Faut-il continuer d'annexer la chanson à la poésie ? » (voir la présentation du numéro : <http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/rcffc/issue/view/14>).

8. Ce concept est articulé à celui de « fait chansonnier » et aux « activités chansonniers », « ce qui recoupe tous les volets de la production et de l'interprétation, ainsi que la perception de l'auditoire visée par la chanson » (Galarneau, 2014, p. 182).

9. « Par *fait-chanson*, j'entends toute manifestation de quelque nature qu'elle soit, d'ordre social, économique, artistique, événementiel, sémiologique... en rapport direct avec le domaine des chansons, qu'il s'agisse de l'origine de ces chansons, pour les processus créatifs, des *performances* – spectacles et prestations – dont elles sont l'objet, et des *impacts* multiples que suscitent leur réception » (Marcadet, 2001, p. 8).

10. Voir à ce sujet l'article de Vincent Chambarlhac (2018) « “Une inquiétante étrangeté” – Les Copiaus et l'espace scénique du vin autour de 1925 » dans le dossier thématique coordonné par J.-P. Garcia, « Le vin et le lieu ».

11. Voir à cet égard l'article tiré de la thèse de Christian Marcadet (2001) « Gilles & Julien : Une fulgurante carrière de duettistes dans le Paris des années 30 ».

12. Certes, les travaux de Bourdieu sont aujourd'hui datés, mais demeurent pertinents pour caractériser la manière dont Gilles décrit, à la même période, son propre parcours. Il n'est pas anodin de signaler que Bourdieu place les chansonniers de cabaret au plus « bas degré de consécration », mais avec potentiellement de « forts profits économiques » et plutôt à droite du spectre politique (1991, p. 11). Or, Gilles se situe résolument à gauche et, au moment où il se lance avec Julien, ne peut pas escompter de

grands profits économiques. Il rejoint donc plutôt la catégorie de la « bohème » littéraire et artistique, faisant du même coup basculer la chanson telle qu'il la conçoit du côté de l'« indépendance » de l'art face au marché (à l'instar de « l'art pur », qui s'oppose selon Bourdieu à « l'art commercial » obéissant à une dynamique de « subordination »).

13. Malheureusement sa thèse sur *Les Enjeux sociaux et esthétiques des chansons dans les sociétés contemporaines : Étude sociosémiotique-théorie, étude de cas, perspectives* (thèse de doctorat en esthétique [2 vol.], 2000, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales) est introuvable, mais l'article cité en bibliographie documente de manière tout à fait inédite et pointue les débuts de carrière de Gilles.

14. Il montre comment naît avec Gilles « la charge sémantique d'une mise en scène insolite au music-hall » qui « se caractérise par quelques traits singuliers : — Un style théâtralisé fondé sur la dramaturgie du spectacle et une gestuelle évocatrice – mise en corps et en espace – basée sur le mouvement, la structure, les enchaînements et les ruptures. Ils donnent vie à des attitudes inédites au music-hall qui visent à la perfection plastique. [...] — La création permanente de personnages de fiction et l'animation des objets, voire des concepts, en continuité avec leurs essais antérieurs sur l'improvisation. — Le rôle du piano envisagé non comme un accessoire mais comme un véritable troisième personnage. [...] — Le recours à des éclairages étudiés. [...] — Une tenue de scène accordée à leur projet, concrétisée par un costume non-conformiste en lieu et place de la tenue classique » (Marcadet, 2001, p. 37).

15. Marcadet relève l'ambition de l'enseignement de Copeau qui « ne se limitait pas à la seule expression dramatique mais [...] embrassait tous les arts du spectacle » (p. 17), pouvant impliquer jusqu'à l'écriture de pièces de théâtre. Ainsi, Gilles est l'auteur de plusieurs pièces dès 1928, ayant bénéficié de « la formation “totale” acquise auprès de Jacques Copeau » (p. 59).

16. L'article de Marcadet est plus qu'éclairant à ce sujet, soulignant la réception uniformément enthousiaste et les nombreux « titres de gloire » (2001, p. 28) qui honorent Gilles et Julien durant cette période, dont le Grand Prix du Disque en 1934 (l'article indique faussement 1933).

17. Pour Gilles, la chanson touche à « l'essence » tantôt de la poésie, tantôt du théâtre. De quel genre elle hérite avant tout n'est pas clair. Son hybridité et sa nécessaire condensation semblent l'appeler à devenir la synthèse de plusieurs formes littéraires : « Une petite chanson frêle comme un oiseau, mais parfois immortelle, ce n'est rien que de l'essence de musique, de l'essence de poésie. Une source vive, intarissable, où le peuple vient boire pour apaiser sa soif de justice, d'aventure, d'amour ou de bonheur » (1970, p. 290 [je souligne]). Mais une chanson, c'est aussi « une comédie rapide en trois couplets, servie par tous les moyens que vous avez développés avec votre maître [Jacques Copeau] et soutenue par la musique. Ainsi, vous retrouverez sous une autre forme, tout aussi efficace, le théâtre que vous aimez » (1976, p. 181).

18. Ailleurs, Gilles déploie sa réflexion en montrant que ce qui est omis dans la publication livresque, ce sont la voix et le corps de l'acteur. Est-ce à dire que cette transcription induit le passage d'un régime de diction à un régime de fiction ? : « Dire et écrire sont deux. Dire est plus efficace. Il y a la présence de l'acteur, sa voix, ses accents, mais aussi sa mimique et ses gestes qui donnent aux silences toute leur valeur. Pas besoin d'explications. Une moue, un clin d'œil, une attitude, cela suffit parfois pour camper un personnage. Il faut leur substituer, ici, des mots, des phrases. Le comédien

n'est plus en question. Il s'est retiré, mais il espère que, derrière les signes de l'écriture, vous le retrouverez » (1967, p. 7, « Avant-propos »).

19. « A cette époque, Gilles et Julien faisaient beaucoup de radio et enregistraient beaucoup de disques. Mais hélas ! on n'en trouve plus. Les Allemands nous ont fait le grand honneur de les détruire » (Villard-Gilles, 1970, p. 179).

20. Voir le descriptif de la journée « CUSO » (Conférence Universitaire de Suisse Occidentale) du 24 janvier 2020, Université de Lausanne : [https://www.fabula.org/actualites/ecritures-production-publication-et-reception-de-la-non-litterature-lausanne\\_90990.php](https://www.fabula.org/actualites/ecritures-production-publication-et-reception-de-la-non-litterature-lausanne_90990.php).

## RÉSUMÉS

À la croisée de plusieurs arts (littérature, théâtre, musique), la chanson interroge le passage du texte à la performance – mais surtout, dans le cas de Jean Villard-Gilles, le passage de la performance (première, entière) au texte imprimé (où la chanson apparaît « nue », défaite de ses appareils mélodiques et de son incarnation vocale et gestuelle). Le parcours de Gilles, inédit et singulier dans l'histoire de la chanson française et francophone, permet d'examiner cette interaction/intrication de la littérature et de son « dehors ». Ses perspectives sur son médium de prédilection ainsi que sur les autres formes et genres qui le côtoient (poésie, comédie, chant) font apparaître un *ethos* ambigu d'auteur-interprète-chansonnier.

At the intersection of several arts (literature, theatre, music), the art of songs and singing questions the passage from text to performance – but mostly, in the case of Jean Villard-Gilles, the passage from performance (first, whole) to the printed text (where the song appears “naked”, stripped of its melodic attire and its vocal and gestural incarnation). Gilles' career, which is unique in the history of French and Francophone art song, enables us to examine the interaction/intricacy of literature and its “outside”. His perspectives on his favourite medium as well as on the other forms and genres that surround it (poetry, comedy, song) reveal an ambiguous *ethos* of author-performer-singer.

## INDEX

**Mots-clés** : chanson, performance, interartialité, Jean Villard-Gilles, auctorialité, ethos

**Keywords** : song, performance, interartiality, Jean Villard-Gilles, auctoriality, ethos

## AUTEUR

ALICE BOTTARELLI

Université de Lausanne, section de français

Université Paris Nanterre, Centre des Sciences des Littératures en langue Française

# Publier la poésie action ?

Sur les publications de Bernard Heidsieck<sup>1</sup>

*Publishing Action Poetry?*

*About Bernard Heidsieck's Publications*

Gaëlle Théval

---

## « Dégutenbergeriser » la poésie

- 1 Bernard Heidsieck (1928-2014) contribue à l'émergence au milieu des années 1950 d'un type de poésie qualifié de « sonore ». Il s'agit alors, en premier lieu de « mettre la poésie debout » en la sortant du livre. Considérée comme moribonde, la poésie souffre en effet, pour lui, de et par son médium dédié. Le livre est considéré tout d'abord comme carcan, où la poésie meurt à petit feu « en se Gutenbergrisant » (Heidsieck, 2001, p. 165), entraînée dans une forme de complaisance vis-à-vis de son médium. Cet envahissement du blanc et ce confinement dans la page sont la traduction médiologique, selon le poète, d'une poésie autocentrée et coupée du monde, capable de n'offrir au lecteur, « au terme du cycle et de sa trajectoire, que le reflet blanc d'une glace sans tain ou le trou noir d'une poésie cul-de-sac » (Heidsieck, 2001, p. 165). L'ambition de la poésie sonore sera alors de rendre le poème à nouveau « transmissible », de lui redonner les moyens de circuler dans la société, ce qui implique de l'« arracher à la page », « au livre et à la littérature », lorsque des siècles de confinement dans l'espace toujours plus blanc de la page et la clôture du livre auraient distendu le lien entre poésie et société. Il s'agit d'utiliser les technologies nouvelles à disposition :

La poésie doit se hisser hors de la page. Se déraciner de ce terrain mort. Utiliser les moyens de « circulation » actuels que mettent à sa disposition les techniques nouvelles. Elle se doit d'agir, d'atteindre et de frapper physiquement. D'abord. De se métamorphoser donc en poésie action. (Heidsieck, 2001, p. 126)

- 2 Cette entreprise est commune à plusieurs poètes :

Sous l'appellation restrictive et controversée de Poésie sonore, on désigne généralement un ensemble de pratiques hétérogènes [...] apparues dès les années 50, mettant en jeu la voix et recourant à un outillage électro-acoustique qui peut

aller du simple microphone, lors d'improvisations publiques et/ou enregistrées sur bande magnétique (François Dufrêne : *Crirhythmes*), à l'utilisation créatrice du magnétophone avec manipulations à même la bande et/ou diffusion de bandes préenregistrées, lors de prestations scéniques (Henri Chopin : *Audio-poèmes*, Bernard Heidsieck : *Poèmes-partitions*), voire à l'informatique et au séquenceur. (Bobillot, 2006, p. 26)

- 3 Les implications de ce mouvement sont multiples. Quant au contenu tout d'abord : au sens le plus large, la « poésie sonore » renvoie à une poésie qui ne se limite pas à ses composantes verbales, pour incorporer du non verbal, et du vocal, mais aussi des bruits : ceux que produit l'appareil phonatoire (raclements, chuintements, etc.), ou d'autres parties de l'« usine à sons » (Chopin, 1979, p. 98) qu'est le corps pour Henri Chopin notamment, ou encore des bruits extérieurs enregistrés, chez Bernard Heidsieck. Quant au medium, ensuite : cette poésie passe par la voix mais aussi par un appareillage électroacoustique, microphone et/ou magnétophone. Il s'agit alors d'une poésie enregistrée sur la bande, ce qui implique le développement d'une écriture spécifique. Surtout, se produit un déplacement du geste même d'écriture. La conjugaison d'un « MODE DE FAIRE » avec un « MODE DE DIFFUSION » (Heidsieck, 2001, p. 85) se traduit par le recours « à la plus large gamme [...] des possibilités techniques offertes par le magnétophone » (Heidsieck, 2001b, p. 12). On parlera alors d'écriture du son. Enfin, cette poésie se pense non seulement pour la diffusion sur disque, mais surtout pour la performance : elle passe aussi par le corps visible et audible du poète. Il s'agit donc d'une littérature hors du livre, qui ne s'identifie pas à un « retour » à une oralité antérieure mais implique des questionnements spécifiques.
- 4 Deux types de questionnements y apparaissent corrélés. À la différence d'autres poètes sonores, Heidsieck n'évacue pas le verbe, et un texte persiste, même s'il ne constitue pas le tout du poème. Ce dernier peut par conséquent connaître plusieurs modes d'incarnation. Le premier est celui de la partition<sup>2</sup> graphique. À partir de 1955 Heidsieck se met à composer des « poèmes-partitions », écrits en vue de leur oralisation par le poète lui-même, lors de lectures. Le second est celui de la fixation du poème sur bande : en 1959 Heidsieck se procure un magnétophone, qu'il utilise dans un premier temps pour enregistrer ses lectures. Ainsi fixée la lecture peut circuler, et le poème être publié sur disque. À partir de 1961 le poète se met à y incorporer des bruits et sons extérieurs, et le poème fait l'objet d'une écriture sonore, via des techniques de montage et de mixage. Ce qui figure sur la bande ne peut donc plus être considéré comme l'enregistrement d'une lecture d'un poème écrit, mais comme le poème même, incluant des composants hétérogènes. La poésie sonore de Heidsieck se fait à l'instar de la musique électro-acousmatique, « art des sons fixés » (Chion, 2009), en ce qu'elle compose, « expérimentalement par une construction directe » (Schaeffer, 2020, p. 13) des éléments sonores préexistants. Le troisième moment est celui de la « Lecture/Performance » durant laquelle le poète lit et agit son texte :
 

Voix, texte et comportement ne font alors plus qu'un. Indissociables, le poème trouve dans cette conjonction son point d'aboutissement réel. [...] La présence physique du poète et le poème lui-même ne font alors plus qu'un. Devenu son vecteur, son transmetteur, le poète sait que c'est à travers lui, par lui, que doit fonctionner, se présenter, se définir le poème. (Heidsieck, 1981, p. 105)
- 5 Ce moment est considéré par le poète comme l'aboutissement du travail, présent à l'horizon dès la phase d'écriture : « L'enregistrement achevé, d'en arriver, alors, à la troisième phase habituelle de mon travail, son objectif final en somme, celle qui s'est voulue, toujours, Poésie-action » (Heidsieck, 2004, p. 19). C'est pour mettre l'accent sur

cette dimension que le poète requalifie à partir de 1963 sa poésie sonore en « poésie action ». Cette présence, induisant profération et action, ensemble de postures et de gestes, fait du poème un ensemble intermédial :

Ainsi retransmis, poèmes et textes deviennent plus que ce qu'ils sont d'ordinaire. Ils sont eux-mêmes, bien sûr, des mots, un cri, du son, un souffle, du sens, mais ils sont en outre, l'image qu'ils offrent d'eux-mêmes, qu'ils adjoignent, qui finit par leur coller à la peau, et qui n'est autre que celle que leur « imprime » – par son comportement, sa façon d'être, ses gestes, sa voix, sa tension, son corps – le poète lui-même. Le poème devient alors « ça + ça ». Un tout indissociable. (Heidsieck, 2001, p. 258)

- 6 La poésie action de Heidsieck rejoint des problématiques rencontrées par les arts de la performance, en tant qu'œuvre réalisée dans un lieu déterminé, selon une durée limitée, en présence d'un public restreint. Si le poème trouve son point d'aboutissement dans la performance, quel statut conférer à ses autres manifestations physiques, aux publications sur disques, et aux livres publiés ? Pour parler en termes goodmaniens, la question se pose de savoir dans quel contexte l'œuvre est destinée à s'implémenter, à être mise en fonctionnement<sup>3</sup>. S'implémente-t-elle sur la page, sur le disque enregistré ou sur la scène ? Doit-on considérer que chacune de ces manifestations en constitue une publication, et que l'on a affaire à une œuvre pleinement transmédiatique ? Une fois le moment éphémère de la lecture/performance passé, se pose la question de la circulation de l'œuvre. Dans les faits, à ce que Michèle Métail appelait « publication orale » (2018) se sont ajoutés, parfois substitués, d'autres modes de publication hétérogènes. On compte des publications exclusivement sonores, sur disques et cassettes, mais aussi exclusivement écrites, en revues, et en livres. Beaucoup de ces publications adoptent la forme hybride du livre-disque. Notons que l'accès à l'œuvre se fait également par d'autres biais, les enregistrements de lectures, et les quelques archives audiovisuelles en circulation. On constate ainsi une forte hétérogénéité médiologique, qui a contribué à rendre les contours de l'œuvre flous, à en privilégier un abord souvent partiel<sup>4</sup>.
- 7 Surgit alors, de façon toute corrélative, un second questionnement : comment l'œuvre est-elle considérée du fait de ces modes de publication ? Un détour par le traitement de la poésie sonore dans une récente histoire de la littérature (Touret, 2008, p. 480) laisse apparaître le nœud du problème : dans le tableau synoptique final proposé par Michèle Touret, les noms d'auteurs sont associés à des titres d'œuvres précises, sauf Bernard Heidsieck, dont on lit qu'il commence à faire ses « poèmes partitions » en 1959 sans qu'aucun titre d'œuvre ne soit isolé. Aucune référence aux livres-disques parus entre-temps, ni à d'autres modes possibles d'accès à l'œuvre n'est suggérés, symptôme d'un maintien de la monumentalité livresque comme seule voie d'accès au canon littéraire. Leur circulation en dehors des circuits éditoriaux traditionnels de la littérature, a ainsi bloqué, pour un temps, l'identification même de ces objets comme « littéraires ». Rappelons avec Dominique Maingueneau que l'espace littéraire est distribué en trois plans. C'est, d'abord
- un réseau d'appareils où des individus peuvent se constituer en écrivains et en publics, où sont stabilisés et garantis les contrats génériques constitués comme littéraires, où interviennent des médiateurs (éditeurs, libraires...), des interprètes et évaluateurs légitimes (critiques, enseignants), des canons (qui peuvent prendre la forme de manuels, d'anthologies...). (Maingueneau, 2004, p. 70-71)
- 8 C'est ensuite un champ, « lieu de confrontation entre des positionnements esthétiques qui investissent de manière spécifique des genres et des idiomes », enfin « une archive

où se mêlent intertextes et légendes » (Maingueneau, 2004, p. 70-71). Sortir du livre, c'est alors pour la poésie action effectuer une sortie partielle de l'espace littéraire, au moins de son premier « plan », celui du « réseau d'appareils ». Ainsi Jean-Jacques Lebel souligne-t-il, à propos de la poésie expérimentale : « Ses modes de fabrication sont variés, et ses modes de diffusion complètement différents de ceux de la littérature ordinaire (éditeurs, libraires, revues, université, etc.) » (1983). Des scènes dédiées émergent vite et le travail aux frontières de ces formes les fait accueillir par d'autres espaces institutionnels, celui des arts plastiques et de la musique notamment. Ainsi ces pratiques se déploient et se diffusent dans une pluralité de lieux et de réseaux qui les rendent invisibles au jeu institutionnel littéraire. Pourtant la poésie action se positionne dans le champ littéraire. C'est ainsi qu'Heidsieck peut écrire « nous faisons de la non-littérature », pointant par là même une définition médiologique de la littérature comme intrinsèquement liée au livre, mais revendiquer pleinement l'appartenance générique de ces pièces à la poésie :

Que sont-ils, oui, alors, ces « blocs sonores » [...] ? Enregistrés sur bande – mais imprimés aussi – [...]. De la Poésie, assurément ! Ils en revendiquent le terrible label ! La responsabilité, pleine et entière. (Heidsieck, 2004, p. 14)

- 9 L'examen des divers modes et contextes de publication de l'œuvre de Bernard Heidsieck constitue à cet égard un cas particulièrement intéressant, en vertu de son caractère fondateur mais aussi par la pluralité des questionnements qu'il fait surgir quant à la définition même de la notion d'« œuvre » lorsqu'on envisage la poésie action ou poésie performance. Je déroulerai la suite de mon propos en quatre moments, consacrés à quatre pièces dont la production s'étale entre 1961 et 1986, témoignant des grandes différences dans les choix éditoriaux effectués.

## De la diffusion à la partition : « Poème-partition D2-D3Z – sur les peintures de Jean Degottex (1958-1961) »

- 10 Après avoir publié son premier et dernier recueil de poésie livresque *Sitôt Dit*, chez Seghers en 1955, Heidsieck produit une première série de « poèmes partitions » dont, entre 1958 et 1965, plusieurs poèmes sur des peintres. En 1958, Heidsieck réalise un premier ensemble, intitulé « poème-partition “D2” », « 11 poèmes sur les peintures de Jean Degottex », après sa visite d'une exposition du peintre liée à l'abstraction lyrique et la peinture gestuelle. Puis, en 1961, Degottex l'invite à composer un texte sur la série « Sept métasignes sur la fleur », présentée en juillet à la Galerie Internationale d'Art Contemporain. Heidsieck propose alors un diptyque, composé d'un poème sonore, « D3Z », d'une durée de 14 minutes, et de ce qu'il appelle un « texte/manifeste » : le poème sonore est diffusé lors du vernissage de l'exposition le 4 juillet 1961, en dialogue et résonance avec les œuvres exposées. Le texte/manifeste est quant à lui imprimé sur une « somptueuse grande feuille distribuée au public durant l'audition » (Heidsieck, 2008, p. 8). Ces deux poèmes sont conçus comme des « tentatives de transpositions en mot et en sons » des peintures de Degottex, de leur « climat » (voir Théval, 2021).
- 11 En 1961, Heidsieck ne lit pas encore ses textes sur scène. Le poème « D3Z » est diffusé publiquement lors du vernissage de l'exposition des « Sept Métasignes sur la fleur ». Un dispositif est mis en place qui trouvera sa pleine réalisation dans les performances

ultérieures. La diffusion de la bande associe en effet une composante visuelle à la composante sonore : les auditeurs/spectateurs voient les tableaux de Degottex durant la diffusion, et lisent le texte manifeste en même temps, dans une intermédialité synchronique. Une convergence se produit entre une gestualité dont les tableaux portent indice, une gestualité sonore, et un ancrage visuel, dont la perception est en outre remodelée par la lecture du texte/manifeste : comment ne pas voir, dans l'impressionnante verticalité des toiles grand format sur lesquelles sont tracés les métasignes, une incarnation de cette « poésie debout », « dressée », sortie de l'horizontalité du livre, à laquelle se substituera celle du corps du poète ? Verticalité à laquelle fait précisément écho le format de la grande feuille de papier sur lequel s'imprime le texte/manifeste ? Il est à noter que, par la suite, l'enregistrement de « D3Z » n'est diffusé qu'une seule fois, à la radio, dans l'émission « Arts Méthode Création » de Georges Charbonnier, en 1973. Le texte n'a jamais été lu en direct<sup>5</sup> par Heidsieck.

- 12 Suite à cette première diffusion, les manifestations éditoriales de ce diptyque, associant une transposition d'art à un manifeste pour le « poème debout », sont plurielles et en déterminent la double portée. En 1962, une première publication le scinde : le texte/manifeste est publié seul dans le n° 16 de la revue *Cinquième saison*. Il sera par la suite repris plusieurs fois en revue, seul, dans *DOC(K)S* en 1980 et en 1998, ou encore en 1993 dans l'anthologie de manifestes du catalogue *Poésure et peinture*, puis repris en 2001 dans le recueil d'écrits théoriques *Notes convergentes*. Le poème « D3Z » est quant à lui publié, partition seule, dans le numéro suivant de *Cinquième saison* en 1963, puis, avec son enregistrement en 2009 dans l'anthologie *Poèmes-partitions*, chez Al Dante. L'autonomisation du texte/manifeste est à noter : au fil de ses publications, le texte, bien que référant aux peintures de Degottex, est reçu comme manifeste de la poésie sonore. Les deux textes, ainsi que le précédent, « D2 », sont publiés conjointement en 1973 dans la collection « Où » dirigée par Chopin, sous forme d'un livre-disque contenant deux disques vinyles, le texte/manifeste imprimé sur le contreplat de la couverture, et les « partitions » écrites.



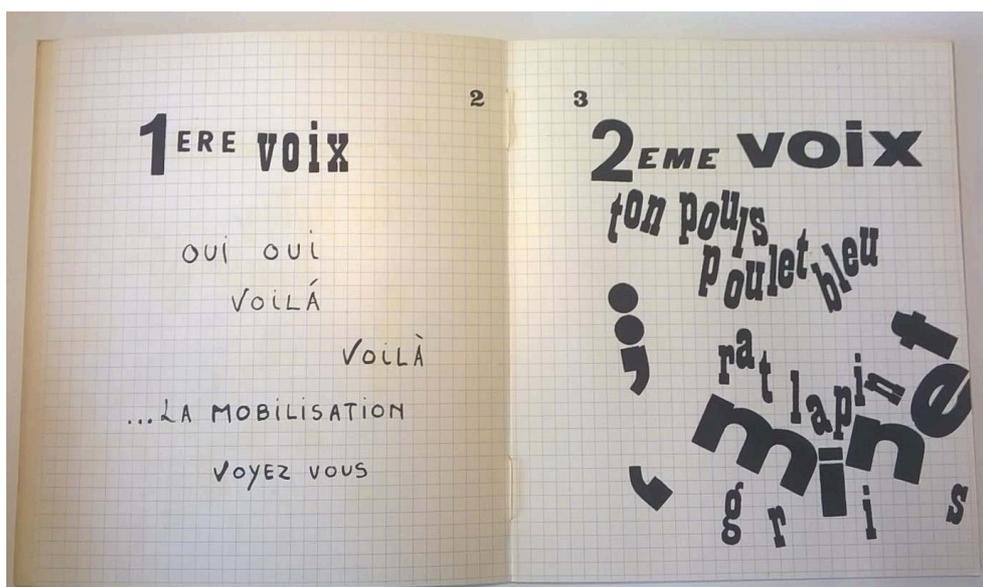
## Transmédiation : « Poème-partition B2-B3 – Exorcisme. » (1962)

- 15 Comme la majorité des poèmes d’Heidsieck, « B2-B3 » connaît trois modes d’existence. Une version est performée sur la scène, en public, dont la première eut lieu lors des soirées du Domaine Poétique, en mai 1963, et la dernière en 2007 lors de la dernière lecture d’Heidsieck, à l’Échelle. Une version enregistrée sur bande est publiée sur disque, en 1964, associée à un livre, aux éditions du Castel Rose, puis en 1973 avec quatre autres disques vinyles qui constituent l’ensemble *Partition V*, puis en CD en 2001 lors d’une réédition au Bleu du ciel. Une version écrite, qui est désignée comme « partition », n’est publiée qu’en 1973, puis en 2001, associée à l’enregistrement, au sein du recueil *Partition V*<sup>6</sup>. Il s’agit donc là encore d’un jalon important, puisqu’il renvoie à la première publication sur livre-disque, et à la première performance publique du poète. Or ce poème procède lui aussi d’un phénomène de transmédiation, à plusieurs niveaux.
- 16 « B2-B3 » est constitué en partie de la lecture d’un « texte bancaire ». Le texte, « description quasi minutieuse et purement technique de certains mécanismes de financements bancaires » (Heidsieck, 2001c, p. 49), passe d’abord d’un statut écrit (une circulaire, un document), à l’oral, subissant une première transmédiation par sa mise en voix. Cette dernière est audible, sur le disque, mais elle est aussi décrite dans les notes qui accompagnent la version écrite :
- Voix, donc, anonyme. Sérieuse et familière. Égale – calme – Étale. Avec pointes autorisées, recommandées, de préciosité ou d’ironie, certains soupçons de lassitude. Toutefois. Mais perceptibles à peine. [...] Ton d’exposition, enfin, d’une pratique journalistique : grave [...] froid. Ton professionnel, en définitive, de semi-comédie ou de jeu. Voix utilisée en tant que simple support, véhicule, rouage, organe de transmission, huile pure. (Heidsieck, 2001c, p. 49)
- 17 La description de la voix, ainsi que l’audition, confèrent des sens nouveaux, connotations liées à la diction, au texte. Dit par le poète, le texte renvoie au métier de ce dernier, qui fut durant de longues années cadre dans une banque spécialisée dans le commerce extérieur. Lors d’une seconde transmédiation, le texte dit est enregistré, sur bande, puis mixé avec un second texte qui fait entendre une autre voix, toujours celle du poète. Cette voix dit avec force échos et réverbérations des extraits de poèmes partitions, cris, onomatopées, fragments de langue déliée, qui, en perturbant le déroulé mécanique de l’exposé bancaire produit une confrontation entre une voix policée, au parler socialement défini, cadré par la technicité du vocabulaire, et la voix d’un corps pulsionnel venant par moments la faire vaciller, « exorcisme » de la poésie par la banque et de la banque par la poésie. Enfin, une troisième transmédiation a lieu dans la mesure où l’ensemble est destiné à être performé sur scène, d’une manière là encore décrite dans les notes : « Lorsque ce texte a été donné en public, j’ai toujours lu ou dit, sur scène, – style très anonyme de conférence – l’exposé de technique bancaire qui en constitue l’une des deux parties, l’autre partie, sur bande, étant retransmise par les haut-parleurs, simultanément » (Heidsieck, 2001c, p. 38). La lecture/performance confronte alors une voix nouvelle aux voix enregistrées : la « voix technique », enregistrée, du poète, est diffusée pendant que le poète redit le texte de sa « voix corporelle », redoublant et déplaçant le dispositif enregistré sur la bande. À la voix dédoublée se superpose une troisième voix, la même, mais incarnée dans un corps présent, debout, face au spectateur. Le poème relève originellement d’une circulation

transmédiatique tant interne, dans le matériau qu'il utilise, qu'externe, dans ses différents modes d'implémentation.

- 18 Le texte imprimé connaît quant à lui plusieurs versions. Dans la réédition du poème au Soleil Noir en 1973 (inséré dans *Partition V*), la partition est publiée, présentant selon un dispositif qui deviendra coutumier au poète, les deux pistes d'enregistrement dans des colonnes distinctes. Il en va autrement dans la toute première édition, datée de 1964. Le livre ne reproduit pas la partition tapuscrite, mais la transcription graphique du poème, prise en charge par deux artistes plasticiens, Paul-Armand Gette et Gianni Bertini, dans une interprétation mêlant compositions typographiques, dessins et écriture manuscrite. Seul environ le tiers du texte est transcrit. Aux deux pistes correspondent ici deux pages placées en vis-à-vis. Sur la page de gauche, la transcription graphique du texte dit par la première voix, sur la page de droite, les fragments et éclats de poèmes partitions dits par la seconde voix. La dernière double page laisse libre cours à la voix pulsionnelle, dans un déchaînement typographique, ne donnant à voir que des lettres isolées, non lisibles mais visibles, certaines déchirées, pur matériau plastique d'où le sens sémantique s'est exclu. Une mention manuscrite au bas de la page enjoint le lecteur à écouter le disque s'il veut « connaître la suite », comme pour dire que le livre ne saurait se substituer au disque, mais, là encore, y renvoie. Et perd son autonomie. L'espace du livre et de la page est ainsi, dans cette première publication, confié aux artistes qui l'investissent comme un espace plastique. Le texte ne se veut pas ici partition mais transcription, il s'agit d'un travail d'interprétation plastique d'un poème sonore. Le poète sonore se cantonne lui au disque, et les espaces de cet objet hybride sont clairement séparés.

Figure 2 : Bernard Heidsieck, Gianni Bertini, Paul-Armand Gette (1964), *Poème-partition B2-B3 : Exorcisme*, double page intérieure.

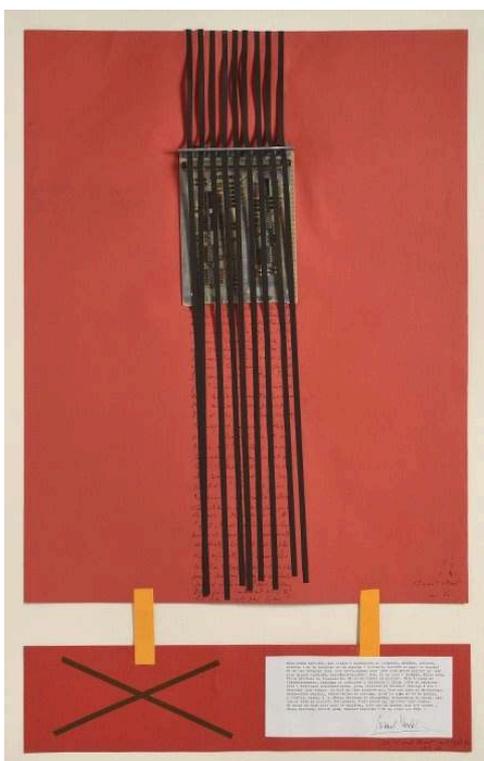


- 19 Cantonner le poème au disque : si la première publication, exclusivement en vinyle, de la pièce *Canal Street*, dix ans plus tard, semblerait confirmer ce choix, l'examen de sa genèse révèle là encore une série de transferts qui viennent mettre à mal toute univocité médiologique.

## D'un canal à l'autre : Canal Street, 1973

- 20 La rue, qui donne son nom à la série de poèmes, est d'abord le lieu d'une trouvaille qui sera la matrice de l'écriture. Les notes qui précèdent la pièce sonore en narrent les circonstances :
- Canal Street, les écouteilles ouvertes, toutes antennes sorties dans un délicieux état de lucide éponge flottante/avide. Canal Street, une matinée du mois de mai [...] de l'année 1973, et par bonheur et surcroît, par grâce et hasard, voulu sans doute, ce coup de foudre, flip, pour de vieux et disparates transistors bradés, entassés là par terre, par genres et par prix, devant 2/3 boutiques à trésors, dehors, dans des cartons pourris. (Heidsieck, 2001, p. 7)
- 21 Passé ce récit de genèse, la figure du poète flâneur, et la référence surréaliste à la trouvaille, s'estompent rapidement. Le début du texte que nous venons de citer nous situe dans un tout autre registre : Canal Street « et son double flot inversé, ininterrompu, vacarme dingue, de camions et de camions, de camions et de camions, de camions et de camions, toutes tailles, marques, catégories and Co. ». Si l'objet trouvé libère effectivement des significations nouvelles, ce n'est pas à la faveur d'une projection de désirs inconscients, comme la cuiller-chaussure de Breton, mais à l'occasion d'un jeu de mots sur la polysémie du terme « communication ». Dans Canal Street, c'est la jonction de la rue et du canal comme lieux et moyens de transport et de circulation, qui interpelle le poète.
- 22 Ce dernier commence par réaliser, à partir de ces objets, une série de cinquante planches d'écritures/collages, décrites comme l'« assemblage : d'un axe de communication, (Canal Street), à une mini-centrale de communication (chaque transistor) à un support-vecteur de communication (la bande magnétique) » (Heidsieck, 2001, p. 7).

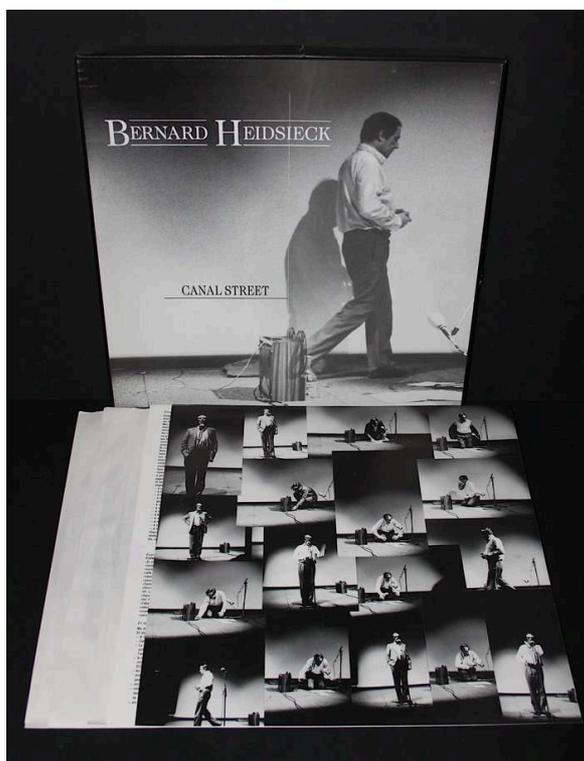
Figure 3 : Bernard Heidsieck, « Canal Street n° 37 », 1974.



Écritures, circuits intégrés, objets, amorces et bandes magnétiques sur papier. 82 x 50 cm. Nathalie Seroussi, 2023, <https://www.natalieseroussi.com/en/exhibitions/1/works/artworks-197-bernard-heidsieck-canal-street-n-37-1974>.

- 23 La série de poèmes est réalisée à partir de ces planches : les textes manuscrits et collés au bas de chaque planche sont enregistrés et sonorisés, pour donner naissance à un ensemble de trente-cinq poèmes sonores. La relation des planches de collage aux poèmes sonores se fait à la fois sur le médium utilisé, des bandes et transistors inertes dans les collages, et des bandes et transistors en action dans les poèmes sonores, autour, précisément, de ce que permet ce médium, des notions de « communication » et de « canal ». Les poèmes sont publiés quasi intégralement en performance à l'occasion d'une séance de la *Revue Parlée* au Centre Pompidou en décembre 1980. Puis les pièces sont publiées sur vinyle 33 tours en 1986. La publication intégrale de *Canal Street* se fait ainsi sur vinyle, dans un coffret incluant non pas le texte de la partition, ni la reproduction de planches d'écriture/collage, mais des notes, et une série de photographies réalisées lors de la lecture au Centre Pompidou par Françoise Janicot, dont le poème fixé sur disque n'est cependant pas l'enregistrement. L'objet éditorial signale ainsi la vocation performative de la pièce, en conservant une trace exclusivement visuelle.

Figure 4 : Bernard Heidsieck (1986), *Canal Street*, extrait du livret.



17 photos par Françoise Janicot de la lecture au Centre Pompidou en 1980.

- 24 Le livre-disque paru chez Al Dante en 2001 ne reproduit pas non plus les planches et publie cette fois la partition/transcription des textes enregistrés, avec des références aux numéros des planches qui ont servi de sources au poème sonore, sans les photographies de Françoise Janicot, hormis une placée en quatrième de couverture. Là encore, les différents modes de publication de l'œuvre révèlent son caractère foncièrement transmédiat, et informent sa réception spécifique. Si l'accent est mis, dans la première publication en vinyle de *Canal Street*, sur le moment performatif et la dimension sonore de la pièce, d'autres publications, livresques celles-ci, ne sont pas sans ambiguïtés.

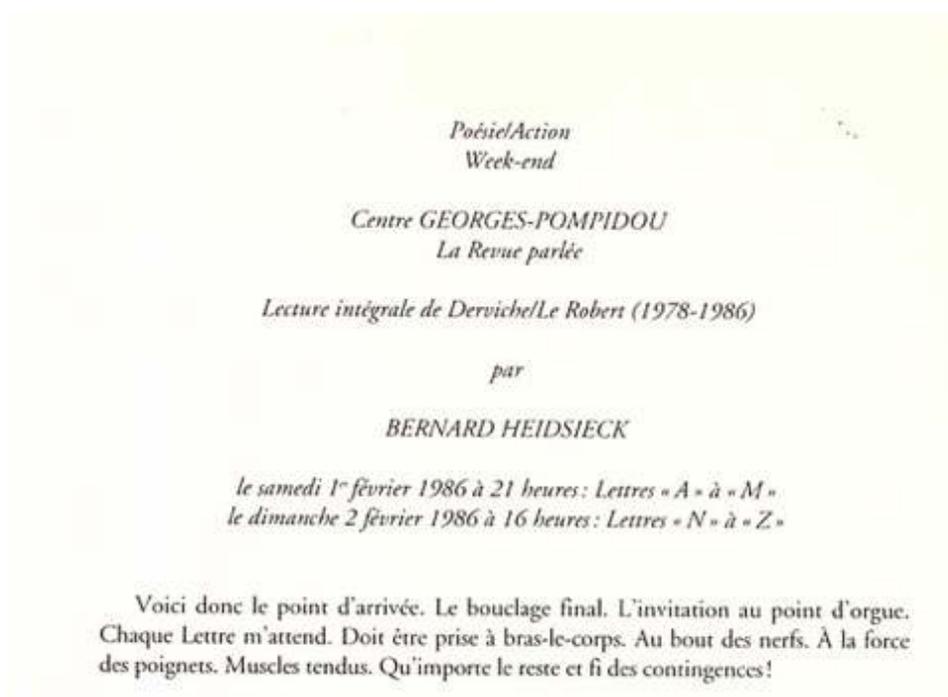
## Publier en performance, publier la performance : *Derviche/Le Robert* (1986)

- 25 L'œuvre *Derviche/Le Robert* se compose d'une série de vingt-six poèmes. Chacun correspondant à une lettre de l'alphabet et répond à la même contrainte. Heidsieck s'impose d'inclure dans chaque poème les dix premiers mots de l'entrée alphabétique du dictionnaire à laquelle le poème se réfère. À cette première contrainte lexicale s'ajoute une contrainte formelle. Le poète s'engage à élaborer une forme spécifique pour chaque pièce. Chacun des poèmes écrits à l'aide du Robert varie ainsi par sa forme sonore et par ses modes de mise en action :

[...] l'objectif final de ce travail se veut, et s'est conçu comme tel dès son point de départ, une lutte empoignée avec chaque LETTRE, dans le cadre de Lectures/Performances publiques. D'où l'implication physique de telles « Lectures ». Et l'obligation de parvenir à vingt-six types de « Lectures » différents.

- 26 L'œuvre a été publiée sous plusieurs formes : des extraits sonores et textuels sont parus en revue, des lectures publiques de « lettres » ont été effectuées à mesure de l'écriture et de l'enregistrement. Puis, en 1986 et 1988, deux publications complètes ont lieu : l'une, sous la forme d'une série de lectures de l'intégralité des lettres, les 1<sup>er</sup> et 2 février 1986, dans le cadre de la *Revue Parlée* de Blaise Gautier, au Centre Pompidou ; l'autre, sous la forme d'un livre, paru en 1988 aux éditions des Éditeurs Évidants. Enfin, en 2004, elle paraît sous la forme d'un livre-disque, réunissant partitions et enregistrement studio, aux éditions Al Dante. Par la suite, certaines « lettres » seront à nouveau lues et performées par le poète, jusqu'en 2007.
- 27 La première édition de *Derviche/Le Robert* qui suit sa performance est exclusivement livresque. Cette publication en livre peut être interprétée comme une stratégie : sonore, ce travail n'en reste pas moins de poésie et hautement affirmé comme tel. Mais pour circuler dans le champ de la poésie, il faut circuler dans le réseau qui lui est lié, celui des librairies – et non dans celui des disquaires. Or la publication d'un poème en livre entraîne nécessairement une réception de celui-ci sous la forme de la lecture, majoritairement silencieuse. Ne risque-t-il pas, dès lors, d'être rendu à cet espace même qu'il cherchait à désert, celui de la page ? En réalité, les livres publiés d'Heidsieck n'ont que l'apparence de la concession. Le livre tiré de *Derviche/Le Robert* reproduit en effet les textes des partitions, accompagnés de substantielles notes, sans autre photo qu'une vignette placée en quatrième de couverture, et sans disque. La dimension livresque de l'œuvre ne s'en déduit cependant pas. Les partitions sont en effet précédées d'un long texte, occupant environ cinquante pages, intitulé « Notes *a posteriori* », nous révélant que sa publication *princeps* fut scénique. Plusieurs éléments indiquent ainsi que l'écriture de chaque poème s'est faite en vue de sa performance :
- J'ai déjà précisé que je souhaitais une Lecture spécifique pour chacune des Lettres. Que la logique propre à chacune, conduisait à cette variété. Certaines, donc, se doivent d'être lues sur le devant extrême de la scène. D'autres au fond. Certaines de face, certaines de biais, certaines de dos. [...] Je savais, il y a huit ans, lorsque j'ai entrepris ce travail, que j'aurais à affronter ce type de problèmes, la Lecture publique en étant son dernier aboutissement. C'est donc bien dans cette perspective qu'ont été conçues les vingt-six lettres. (Heidsieck, 1988, p. 24)
- 28 Le texte des notes inclut alors la description très précise du protocole d'action prévu, mis en œuvre dans des lectures passées, pour la lecture/performance de chacun des poèmes :
- Lettre H : « Debout, les mains sur les hanches, yeux fermés : aspirer... aspirer... aspirer... comme s'aspirent les H ! »
- Lettre K : « Quel pouvait bien être le nom de ce Joseph K ? Son nom ! (...) Alors, seul, sur la scène, assis derrière une petite table, dans la pénombre, d'examiner, après tout, si les dix mots inconnus de ma lettre « K » n'auraient pu lui fournir un nom ! »
- Lettre X : « Face au public, à califourchon sur une chaise retournée, cool et décontracté, il s'agit de converser avec une voix off, de tout et de rien »
- 29 Dans ces mêmes notes, la lecture publique est annoncée, documentée, puis narrée et commentée après coup.

Figure 5 : Bernard Heidsieck (1988), *Derviche/Le Robert*, annonce de la lecture à la *Revue Parlée*, reproduite dans l'ouvrage.



- 30 Au sein d'un récit qui se constitue comme une archive écrite, Heidsieck consigne sous la forme du journal le ressenti lié à ces lectures. Ces « notes » ne sont pas exclusives à *Derviche/Le Robert*. Le poète procède de façon similaire dans un grand nombre de publications livresques. Plus ou moins développées, ces notes permettent au lecteur de projeter l'action sur sa lecture, d'imaginer une scène à défaut d'avoir pu assister à la performance, bloquant alors l'autonomie du texte de la partition. Dans *Derviche/Le Robert*, on trouve une section, placée après la partition, intitulée « Repères », qui donne la liste exhaustive de l'ensemble des publications antérieures, diffusions et lectures publiques des poèmes, lieux et dates compris. Les repères, nous renvoient à la performance comme événement, et nous renvoient aussi, quand cela est possible, vers l'archive.
- 31 La réédition de l'œuvre aux éditions Al Dante reprend, dans sa partie imprimée, ce dispositif, pour y adjoindre les enregistrements studio de chaque pièce, sur CD. La publication du poème sonore sur CD ne fait pourtant pas de l'objet livre-disque un ensemble clos. Si l'on considère que l'œuvre a lieu en performance, que ce qu'Heidsieck entend par « point d'aboutissement » est à considérer comme « implémentation », alors l'enregistrement publié sur disque et destiné à être diffusé sur la scène, accède à un statut de support provisoire au même titre que la partition. Ce qui est alors publié dans le livre-disque, ce n'est pas l'œuvre elle-même, mais un ensemble de matériaux activés lors des performances. Tout est fait pour nous rappeler que l'espace du livre ne se confond pas avec l'espace de l'œuvre qui le déborde de toutes parts. La mise en livre vise ainsi précisément à défaire le livre pour produire un dispositif où se donne à lire et à entendre non pas l'œuvre, mais son document. L'œuvre est alors documentée, mais ses expressions ne sont pas archivées : elles ont eu lieu, en performance.

## Conclusion : littérature en performance

32 Ni exclusivement orale<sup>7</sup>, ni totalement livresque, ni systématiquement sonore<sup>8</sup>, la publication effective de la poésie action, envisagée depuis l'œuvre de Bernard Heidsieck, relève d'une pluralité médiologique qui n'est pas le seul fait des contingences éditoriales – au demeurant réelles – rencontrées. D'une publication à l'autre, les choix éditoriaux diffèrent. D'une part, ces choix pointent l'absence d'autonomie des objets publiés : la poésie action se publie en performance, rendant au terme sa signification première d'« action de rendre public ». D'autre part, ses éditions confèrent à l'œuvre des modes d'expression alternatifs, en pointant la fondamentale et intrinsèque inter- et « transmédiabilité esthétique<sup>9</sup> » (Vouilloux, 2015, p. 64), confirmant une forme d'inassignation médiologique qui nous apparaît commune à de nombreuses écritures poétiques contemporaines, héritières en cela de la poésie action. Ainsi, le déploiement d'écritures hors-livre impose de s'intéresser aux manifestations « orales, aurales, scéniques autant qu'éditoriales ou concrètes du texte », et de partir du présupposé selon lequel, contrairement à ce qu'une théorisation idéaliste du texte a pu affirmer, « la consistance opérable [du texte] ne se mesure pas indépendamment des circonstances de sa production, de son exécution, de sa (dé)notation » (Barras & Eigenmann, 2006, p. 14). Publier la poésie action, c'est ainsi envisager la poésie en performance, au sens où Barras et Eigenman parlent du « texte en performance » comme d'un événement phénoménal.

---

## BIBLIOGRAPHIE

- BARRAS, A., & EIGENMANN, E. (2006). « Introduction ». In *Textes en performance*. Genève : MetisPresses.
- BOBILLOT, J.-P. (2006). *Poésie sonore : éléments de typologie historique*. Reims : Éditions le Clou dans le fer.
- BOBILLOT, J.-P. (2013). « Le concept de poème-partition : un tournant médio-poétique ». In B. Heidsieck, *Les tapuscrits : Poèmes-partitions, biopsies, passe-partout* (p. 1168-1173). Dijon/Nice : les presses du réel/Villa Arson.
- BOULOUCHE, N., & ZABUNYAN, E. (2010). « Introduction ». In J. Bégoc, N. Boulouche, & E. Zabuyan (dir.), *La Performance, entre archives et pratiques contemporaines* (p. 13-24). Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- CHION, M. (2009). *La Musique concrète, art des sons fixés*. Lyon : Môméludies éditions/CFMI de Lyon.
- CHOPIN, H. (1979). *Poésie sonore internationale*. Paris : Jean-Michel Place.
- GOODMAN, N. (1996 [1984]). *L'art en théorie et en action*. Paris : L'Éclat.
- HEIDSIECK, B., BERTINI, G., GETTE, P.-A. (1964). *Poème-partition B2-B3 : Exorcisme* (+ 1 disque 18 cm souple). Éditions du Castel Rose (s. l.).

- HEIDSIECK, B. (1973a). *D2 + D3Z* (partitions intégrales des pièces figurant sur les disques + version anglaise par Jean Chopin + 1 disque 18 cm souple et 1 disque 18 cm). Henri Chopin : Ingatestone.
- HEIDSIECK, B. (1973b). *Partition V* (partitions intégrales des pièces figurant sur les disques + notes d'accompagnement + 6 disques 18 cm souples). Paris : Le Soleil noir.
- HEIDSIECK, B. (1981). « Réponses aux questions sur la lecture publique posées par Térature ». *Térature*, 3/4, 104.
- HEIDSIECK, B. (1986). *Canal Street* (3 LP 33 t. + Coffret avec texte d'accompagnement + 17 photos par Françoise Janicot de la lecture au Centre Pompidou en 1980). Paris : SEVIM/B.H.
- HEIDSIECK, B. (1988). *Derviche/Le Robert*. Paris : Les éditeurs Évidant.
- HEIDSIECK, B. (2001). *Notes Convergentes*. Romainville : Al Dante.
- HEIDSIECK, B. (2001b). « De Canal Street à Canal Street, sans oublier ni Tanger ni Genève ». In *Canal Street* (Livre + CD). Romainville : Al Dante.
- HEIDSIECK, B. (2001c). « Notes sur le poème-partition B2-B3. Exorcisme ». In *Partition V*. Bordeaux : Le Bleu du ciel.
- HEIDSIECK, B. (2004). *Derviche/Le Robert* (Livre + CD). Romainville : Al Dante.
- HEIDSIECK, B. (2008). « Introduction ». In A. Cariou (dir.), *Jean Degottex* [Musée des Beaux-arts, Quimper, 4 juillet-30 septembre 2008, etc.]. Lyon : Fage.
- HEIDSIECK, B. (2009). « Lettre à Jean Fournier d'octobre 1958, directeur de la galerie Kléber, Paris, où exposait à cette date Jean Degottex ». In *Poèmes-partitions (1955-1965) précédé de Sitôt dit (1955)* (p. 271-272). Limoges : Al Dante.
- LEBEL, J.-J. (1983). *Polyphonix 5*, programme du festival international Polyphonix.
- MAINGUENEAU, D. (2004). *Les Discours littéraires, paratopie et scène d'énonciation*. Paris : Armand Colin.
- MÉTAL, M. (2018). « Accomplir le texte ». In O. Penot-Lacassagne, & G. Théval (dir.), *Poésie & Performance* (p. 211-216). Nantes : Éditions Nouvelles Cécile Default.
- PEYRÉ, Y. (2001). *Peinture et poésie : Le dialogue par le livre*. Paris : Gallimard.
- SCHAEFFER, P. (2020 [1967]). *La musique concrète*. Paris : Presses Universitaires de France.
- THÉVAL, G. (2021). « Frapper les mêmes touches de l'être : Bernard Heidsieck et Jean Degottex ». In C. Bayle, P. Kaenel, & S. Linares, *La critique d'art des poètes* (p. 333-351). Paris : Kimé.
- THÉVAL, G. (à paraître). « "C'étaient des partitions très simples qui n'avaient rien à voir avec la musique" : statuts et usages du modèle partitionnel chez Bernard Heidsieck ». In N. Koble, & A. Mussou (dir.), *Ut musica poesis : Poèmes-partitions au Moyen Âge et aujourd'hui*. Paris : Macula.
- TOURET, M. (dir.) (2008). *Histoire de la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle, t. II : après 1940*. Rennes : PUR.
- VOUILLOUX, B. (2015). « Intermédialité et interarticté. Une révision critique. ». In C. Fischer (dir.), *Intermédialités* (p. 55-69). Paris : Société Française de Littérature Générale et Comparée.

## NOTES

1. Le présent article est tiré d'une conférence tenue lors de la journée « "Écritures" contemporaines : production, publication et réception de la (non) littérature », sur invitation de Romain Bionda, François Demont et Mathilde Zbaeren, UNIL, Lausanne, 24

janvier 2020. Il reprend et synthétise plusieurs travaux antérieurs dont les références sont indiquées au fil du texte.

2. La notion même de « partition » est rendue complexe par les usages qu'en fait Bernard Heidsieck. Voir à ce propos : « Le concept de poème-partition : un tournant médio-poétique » (Bobillot, 2013) ; et « “C'étaient des partitions très simples qui n'avaient rien à voir avec la musique” : statuts et usages du modèle partitionnel chez Bernard Heidsieck » (Théval, à paraître).

3. Pour Nelson Goodman, « la publication, l'exposition, la production devant un public sont des moyens d'implémentation – et c'est ainsi que les arts entrent dans la culture. La réalisation consiste à produire une œuvre, l'implémentation consiste à la faire fonctionner » (Goodman, 1996, p. 55.)

4. Sur ces questions, je me permets de renvoyer à des publications antérieures, le présent article se consacrant essentiellement à la description d'un cas : Théval, G. (2015). *Poésies ready-made : XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles*. Paris : l'Harmattan ; Théval, G. (2018). « Non littérature ? ». *Itinéraires. LTC, 2017-3*. <http://journals.openedition.org/itineraires/3900> ; Théval, G. (2024). « L'éphémère et le canon : que faire de la poésie en performance ? ». In O. Gallet, A. Lionetto, S. Loubère, L. Michel, & T. Roger, *Le poète et le joueur de quilles : Enquête sur la construction de la valeur en poésie*. Rouen : PURH.

5. Ni en public ni pour la radio.

6. Lui-même réédité en 2001 aux éditions Le Bleu du ciel.

7. Au sens où l'entend Michèle Métail lorsqu'elle parle de « publications orales ».

8. Certaines pièces sont exclusivement sonores, et trouvent leur expression dans une publication idoine, à l'exemple du *Carrefour de la Chaussée d'Antin*. Ne sont envisagées ici que les pièces vouées à la performance, relevant pleinement de la « poésie action ».

9. Bernard Vouilloux oppose ainsi la « transmédialité esthétique » du texte littéraire qui, lorsqu'il a été écrit pour être lu, « fait apparaître des propriétés imperceptibles à la lecture lorsqu'il est oralisé et, plus encore, s'il est prononcé sur scène », à la « transmédialité fonctionnelle » de l'information médiatique, qui « ne gagne, en passant d'un médium à un autre, que les propriétés attachées au médium utilisé ».

## RÉSUMÉS

La poésie action de Bernard Heidsieck entraîne le poème hors du livre pour le réaliser en performance. Pourtant, elle se manifeste dans de nombreuses publications. On compte des publications exclusivement sonores, sur disques et cassettes, mais aussi exclusivement écrites, en revues, et en livres. Beaucoup de ces publications adoptent la forme hybride du livre-disque. Si le poème trouve son point d'aboutissement dans la performance, quel statut conférer à ses autres manifestations physiques ? Son hétérogénéité médiologique a contribué à rendre les contours de l'œuvre flous, et à en privilégier un abord souvent partiel. Or la publication d'un poème sonore sur CD ne fait pas nécessairement de l'objet livre-disque un ensemble clos : ce qui est publié dans le livre-disque n'est pas l'œuvre elle-même, mais un ensemble de matériaux activés lors des

performances. Surgit alors, de façon toute corrélative, un second questionnement : comment l'œuvre est-elle considérée du fait de ces modes de publication ? Le poème relève d'une circulation transmédiatique dans ses différents modes d'implémentation. Ses éditions confèrent à l'œuvre des modes d'expression alternatifs, en pointant la fondamentale et intrinsèque inter- et « transmédiabilité esthétique » (Vouilloux, 2015, p. 64), confirmant une forme d'inassignation médiologique.

Bernard Heidsieck's action poetry brings the poem out of the book and into performance. Nevertheless, it also manifests in publications, whether exclusively on discs and cassettes, or exclusively in magazines, or in books. Many of these publications adopt the hybrid form of the audio-book. If the poem finds its culmination in performance, what status should be given to its other physical/material manifestations? The heterogeneity of the medium has contributed to blurring the contours of the work, and to favouring an often partial approach to it. However, the publication of a sound poem on CD does not necessarily make the audio-book object a closed whole: what is published in the audio-book is not the work itself, but a set of materials activated during the performances. A second question then arises: how is the work considered because of these modes of publication? The poem is part of a transmedia circulation in its different modes of implementation. Its various editions give the work alternative modes of expression, pointing to the fundamental and intrinsic "aesthetic [inter- and] trans-mediality" (Vouilloux, 2015, p. 64), confirming a form of mediological inassignation.

## INDEX

**Mots-clés** : poésie action, poésie-performance, intermédiabilité, transmédiabilité, publication.

**Keywords** : action poetry, performance poetry, intermediality, transmediality, publication.

## AUTEUR

**GAËLLE THÉVAL**

Université Lyon 3, MARGE

Université de Rouen, département de Lettres modernes

# Écriture en contrechamp : la production littéraire face aux média visuels

*Reverse Shot Writing: Literary Production Facing Visual Media*

Marie Kondrat

---

*Les œuvres d'art sont ascétiques et sans pudeur, l'industrie culturelle est pornographique et prude.*  
(Adorno & Horkheimer, 1974, p. 207)

*[...] le « contenu » d'un médium, quel qu'il soit, est toujours un autre médium.*  
(McLuhan, 1968, p. 24)

- 1 Depuis les prévisions fécondes quoiqu'alarmistes d'Adorno et Horkheimer sur la *Kulturindustrie*<sup>1</sup>, la dimension idéologique de l'art est étroitement pensée dans sa corrélation avec les conditions matérielles de sa production et de sa circulation. Selon les théoriciens de l'École de Francfort, la tâche des artistes résiderait dans la recherche d'un style, compris non plus comme un travail du fond et de la forme interne à l'objet d'art, mais comme un positionnement spécifique face aux industries culturelles : celui d'une posture de résistance. Ce terme n'est pas commenté par Adorno et Horkheimer, mais il constitue un motif théorique récurrent de leur discours<sup>2</sup>. Je le retiens comme fil conducteur pour interroger le devenir de la notion de *Kulturindustrie* à travers une analyse des pratiques d'écriture contemporaines. Mon hypothèse est que ce concept se trouve repensé en profondeur par certains artistes d'aujourd'hui, sans qu'ils ne se réclament explicitement de cette filiation. Plus précisément, j'examinerai des phénomènes d'écriture contemporaine, parfois subsumés sous la catégorie de « néolittérature<sup>3</sup> » (Nachtergaele, 2012, 2015), comme une réponse large et argumentée aux mutations du champ artistique littéraire sous l'impulsion des média visuels<sup>4</sup>. Les cas de Bertrand Bonello et de Jérôme Game que je propose d'examiner dans cette perspective montrent que le dialogue de l'écriture avec les arts visuels peut se faire aux moyens et aux échelles multiples. La comparaison de ces deux auteurs donne à

envisager une continuité forte entre le travail poétique de la matière verbale et la conceptualisation de cette dépendance choisie vis-à-vis des arts visuels. En effet, la pensée de la création chez Bonello et Game s'articule étroitement à la question de la configuration matérielle des supports et des techniques de diffusion. Dans ces conditions, la multiplicité des supports de publication et d'exposition de la littérature ne peut uniquement être considérée comme un choix formel, mais elle doit être située dans la pensée de l'art et de la culture dans leurs dimensions sociale et institutionnelle. Il s'agira d'aborder la production littéraire en tant que champ hétéronome en interrogeant les conditions de son interaction avec les média visuels. Je convoquerai la notion de champ, aussi bien au sens technique que sociologique, ainsi que la notion de contrechamp qui en dérive, pour montrer une continuité entre les choix poétiques de ces auteurs et les effets qu'ils produisent dans la configuration des domaines artistiques en jeu.

## Les devenirs de la *Kulturindustrie*

- 2 Dans leur essai sur la *Kulturindustrie*, Adorno et Horkheimer définissent le style comme résistance « contre l'expression chaotique de la souffrance », comme une expression de « la force sans laquelle la vie s'en va sans qu'on l'entende » (Adorno & Horkheimer, 1974, p. 193). Comment comprendre cette double caractéristique ? Dans le domaine de l'écriture littéraire, le style est généralement défini comme un « choix que tout texte doit opérer parmi un certain nombre de disponibilités contenues dans la langue » (Ducrot & Todorov, 1972, p. 383). Cette définition relativement neutre et structurale du style écarte plusieurs autres conceptions possibles telles que : le style propre à une période ou à un mouvement artistique ; le style comme unité qui définit la cohérence d'une œuvre et permet de la penser selon les critères de systématisme ou de continuité (par ex. selon Gérard Genette<sup>3</sup>) ; le style comme écart par rapport à la norme, à condition que celle-ci soit préalablement établie ; ou encore le style comme propriété d'un genre à destination spécifique (style journalistique, administratif, juridique). Mais la proposition d'Adorno et Horkheimer opère encore un autre déplacement de la notion de style, à l'extérieur de l'œuvre, bien qu'ils ne nient pas le rôle décisif du style dans le processus de la production artistique. Il faut donc lire cette définition du style à la lumière du contexte historique, culturel et institutionnel dans lequel elle émerge.
- 3 En effet, l'écriture de l'essai est doublement conditionnée par le contexte politique de l'époque : celui du nazisme et celui de l'expatriation. Les auteurs reviennent sur leur programme dans l'introduction de *La Dialectique de la raison* :

Ce que nous nous étions proposé de faire n'était en effet rien de moins que la tentative de comprendre pourquoi l'humanité, au lieu de s'engager dans des conditions vraiment humaines, semblait dans une nouvelle forme de barbarie. Nous sous-estimions les difficultés qui nous attendaient dans l'étude d'un tel problème, parce que nous faisons encore trop confiance à la conscience de notre époque. Même si nous avons constaté que dans l'activité scientifique moderne la rançon des grandes inventions était une décadence croissante de la formation théorique, nous pensions du moins pouvoir suivre cette activité en nous contentant de critiquer ou de développer des doctrines spécifiques. Sur le plan thématique, nous pensions nous en tenir aux disciplines traditionnelles, à la sociologie, la psychologie et l'épistémologie. (Adorno & Horkheimer, 1974, p. 13)

- 4 C'est au sein de ce projet théorique que vient s'inscrire la critique des industries culturelles, aux côtés des autres chapitres portant sur la critique du concept d'*Aufklärung* (la pensée rationnelle et la Raison des Lumières), des réflexions sur l'antisémitisme et des expérimentations méthodologiques autour du fragment, telle une mise en abyme du refus de la systématisation totale du savoir.
- 5 Suivant ces considérations, on saisit mieux le sens de cette « expression chaotique » qui se trouve au fondement de la définition du style donnée par Adorno et Horkheimer : elle a une portée à la fois philosophique et sociopolitique. La conviction d'Adorno et Horkheimer selon laquelle la sphère esthétique – en tant qu'espace de production des biens culturels – est foncièrement politique provient d'un lien qu'ils opèrent entre, d'une part, le thème omniprésent du déclin et, d'autre part, la critique de l'ordre social établi par la voie de l'écriture théorique (d'où la « Théorie critique »), plutôt que de l'action. Comme le souligne Marc Jimenez, pour Adorno « l'existence même de l'art, sa permanence – sa survivance – dans l'univers de la rationalité est en soi politique » (Jimenez, 1986, p. 51). En ce sens, l'autonomie de l'art repose sur un paradoxe : sur le plan social, l'art constitue un espace de contestation de la réalité matérielle, mais sur le plan institutionnel, l'art ne cesse d'interagir avec d'autres sphères de la vie sociale. D'où l'idée que les industries culturelles mettraient en péril le potentiel critique de l'art – et donc son autonomie – dans la mesure où la production des œuvres aurait tendance à suivre l'ordre de consommation, d'économie et, plus généralement, d'administration (Adorno & Horkheimer, 1974, p. 232).
- 6 Si la *Kulturindustrie* porte préjudice à l'autonomie de l'art, l'interaction des différents arts entre eux encourage au contraire le développement de la portée critique de la création artistique. Dans une conférence donnée en 1967 intitulée « L'Art et les arts », Adorno lui-même reconnaît la créativité engendrée par les échanges entre différents langages sémiotiques : « La dislocation des limites entre les arts est une fausse disparition de l'art » (Adorno, 1967, p. 57). Il convient donc de distinguer l'autonomie de l'art et l'autonomie des arts. À la lumière de cette distinction, la question de la tâche des artistes<sup>6</sup> ne se pose pas de la même manière : au pessimisme formulé à propos de la *Kulturindustrie* vient répondre une possibilité de constitution d'un sujet créateur multiple, car situé entre plusieurs langages artistiques.
- 7 Par quels mécanismes cette mise en interaction des arts comme moyen de critique sociale se trouve-t-elle intégrée dans certaines démarches artistiques contemporaines ? Soulever cette question à propos de deux auteurs qui travaillent en France, Bertrand Bonello et Jérôme Game, revient à situer l'interprétation de leurs œuvres dans une perspective à la fois transmédiatique et historique<sup>7</sup>. Il s'agira de mettre sur le même plan discursif les propositions théoriques et les pratiques artistiques, pour montrer leur apport conceptuel à la pensée politique de l'art.

## ***Madeleine d'entre les morts* : vers l'hétéronomie des champs artistiques**

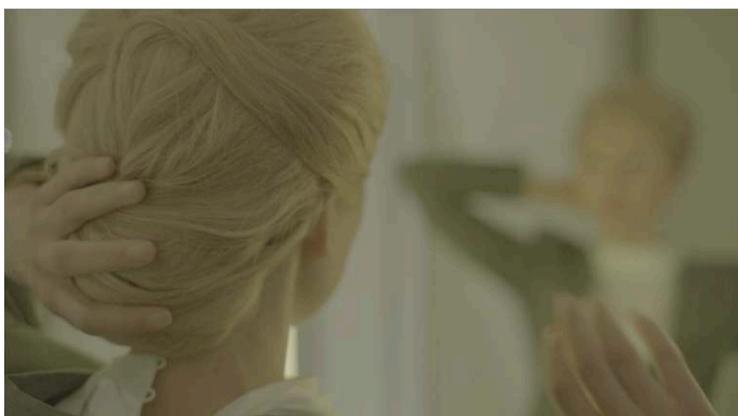
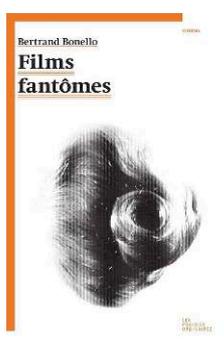
- 8 Avec son projet *Madeleine d'entre les morts* Bertrand Bonello offre un exemple certes éphémère, mais très complet, d'une « littérature alternative » (Nachtergaele, 2015, p. 311), car il fait appel au potentiel de l'écriture à répondre à un film, sans subordonner un art à l'autre. Pour ce faire, Bonello reprend le célèbre film d'Alfred

Hitchcock, *Vertigo* (1958). En 2014, trois versions de cette « variation » (selon le terme de l'auteur) voient le jour : une création radiophonique, portant le même titre, diffusée sur France Culture, un scénario publié dans un recueil de projets cinématographiques inaboutis, *Films fantômes*, et un court-métrage muet projeté lors d'une exposition au Centre Pompidou. De l'écran à l'écriture – au texte enregistré, au texte publié et à l'absence du texte – *Madeleine d'entre les morts* construit un dispositif qui désoriente le sujet de la réception (auditeur-trice, lecteur-trice, spectateur-trice) dans son identification avec les personnages.

- 9 Le point pivot de la démarche de Bonello se concentre autour de l'interrogation du *male gaze*<sup>8</sup>. Outre le changement du médium, dans le texte publié ainsi que dans l'enregistrement, le récit est repris avec la focalisation interne de Renée : elle devient une instance narrative autonome et écarte le point de vue de Scottie, prépondérant dans le film. Bonello accorde donc une valeur critique à la réécriture, qui est dirigée contre le film et la manière dont celui-ci met en scène la hiérarchie des sexes. En outre, dans deux versions sur trois, Bonello change sa technique habituelle – écrire au lieu de filmer – mais aussi le fait-il au sein de son groupe d'appartenance initial : le cinéma comme secteur culturel et économique d'une part et les hommes comme groupe social d'autre part<sup>9</sup>. Quant au court-métrage projeté dans le cadre de l'installation à Beaubourg (Bonello, 2014d), il interroge de manière oblique l'espace d'exposition comme lieu d'accueil émergent pour la « néolittérature » : ce choix s'inscrit certes dans la tradition de la projection du cinéma dans des musées, mais puisqu'il s'agit d'un film muet, on peut y voir aussi une référence implicite au texte écrit publié ailleurs, dans une forme scénaristique (Bonello, 2014c). Pour reprendre les termes d'Alain Fleischer à propos de l'exposition de la littérature, l'ensemble du projet de Bonello semble être à la fois « émancipé du livre » et fortement conditionné par la relation du visible et du lisible que cette émancipation induit (Fleischer, 2015, p. 82-83). Sur le plan institutionnel, les choix formels et esthétiques de Bonello opèrent des changements dans le partage des domaines artistiques selon un mouvement d'ouverture, du cinéma vers la littérature et vice versa. Cette tendance témoigne par ailleurs de l'hétéronomie comme principe de structuration de ces champs (Sapiro, 2019). La pratique d'écriture de Bonello constitue ainsi une action en soi : elle agit depuis les limites intérieures de l'art en tant que langage sémiotique délimité, et dont l'existence en tant que champ, au sens bourdieusien du terme<sup>10</sup>, est assurée par le positionnement de ses acteurs, des artistes eux-mêmes.
- 10 La question qui se pose alors est de savoir par quels moyens la stratégie poétique de Bonello se développe vers ce niveau plus général, celui de l'interaction des champs artistiques : pour quelle raison le changement du support s'impose-t-il comme un moteur constitutif de l'écriture ? Ce processus repose en effet sur deux logiques étroitement reliées : le procédé de « transfocalisation » au sens du changement de point de vue narratif (Genette, 1982, p. 285), et la pluralité des modes de publication et d'exposition des trois « versions<sup>11</sup> » de *Madeleine d'entre les morts*.
- 11 Tout d'abord, le choix de la réécriture comme modalité de création, avec ou sans changement de support, est déterminé par le film qui se trouve à l'origine du projet de Bonello : *Vertigo* d'Alfred Hitchcock, lui-même adapté d'un roman policier écrit par Pierre Boileau et Thomas Narcejac, *D'entre les morts*, paru en 1954, puis réédité sous le titre *Sueurs froides*<sup>12</sup>. Cette genèse transmédiatique de *Vertigo*, ainsi que le motif du double, central dans le film, ont certainement incité Bonello à en proposer des « variations »

plurielles, qui se déploient sur plusieurs supports. Le terme de « variation » qui apparaît dans le sous-titre du texte « *Madeleine d'entre les morts. Variation sur Vertigo* » est en ce sens révélateur, car, selon l'aveu de l'auteur lui-même, il s'agit d'un projet « fantasmé, écrit, travaillé, rêvé jusqu'à l'épuisement », puis remanié régulièrement « en attendant un tournage qui ne viendra pas » (Bonello, 2014b, p. 7-8). L'idée de l'inachèvement rejoint ainsi l'éclatement matériel et une certaine précarité d'accès dans la présentation de l'œuvre au public, entre le cadre éphémère de l'exposition, l'émission radiophonique et le scénario imprimé – genre lisible, mais rarement lu en pratique.

Illustration 1 : Sur la couverture du recueil de Bonello (2014c) figure le motif de la spirale, ici incarnée dans la boucle des cheveux de Kim Novak, actrice du film de Hitchcock. Bonello reprend ce motif dans son court-métrage muet, en filmant la coiffure du personnage féminin joué par Isild Le Besco. Tout comme le motif du double, la spirale opère aussi bien sur le plan de la structure narrative de l'œuvre, que sur le plan de la psychologie des personnages.



© 2014 Bertrand Bonello, *Madeleine d'entre les morts*, My New Picture prod, 2014, 8 min 11 s. Tous droits réservés.

- 12 Quant au motif du double (*illustration 1*), c'est dans le court-métrage qu'il se métamorphose en un modèle formel à part entière : « [ce] film sur le double [...] ne donne qu'une envie, *en faire un double*, ni *remake*, ni *spin off*, *sequel* ou *prequel*, simplement un faux jumeau, un simple changement de point de vue » (Bonello, 2014b, p. 132). Contrairement au texte, le court-métrage ne reprend qu'une seule séquence du film *Vertigo* pour la déployer selon deux logiques parallèles et complémentaires : hyperfictionnelle, selon le procédé de transfocalisation, et métafictionnelle dans la mesure où le film montre une partie de son processus de production (*illustration 2*). Dans ces conditions, l'ensemble du projet *Madeleine d'entre les morts* relève de la transfictionnalité, plus que de l'adaptation dans la conception restreinte comme transfert d'un médium à un autre qui respecterait une certaine équivalence diégétique

entre les œuvres (Jeannelle, 2013, p.616-617; Ryan, 2017). Défini comme un « phénomène par lequel au moins deux textes [au sens large du terme], du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction » (Saint-Gelais, 2011, p. 7), le concept de transfictionnalité permet de tenir compte aussi bien des éléments structurels du texte narratif – le changement de point de vue dominant, dans le cas de Bonello – que de la migration des éléments diégétiques entre les « textes » – tel le motif du double de *Vertigo*, ou la reprise des personnages.

Illustration 2 : Le court-métrage *Madeleine d'entre les morts* (Bonello : 2014d) constitue à la fois une reprise et un *making-of* d'une séquence de l'hôtel de *Vertigo* de Hitchcock : chaque scène est montrée au moins deux fois tandis que le clap indique le déroulement des prises de vue.



© 2014 Bertrand Bonello, 4 min 21 s, 5 min 14 s, 15 min 29 s et 16 min 56 s. Tous droits réservés.

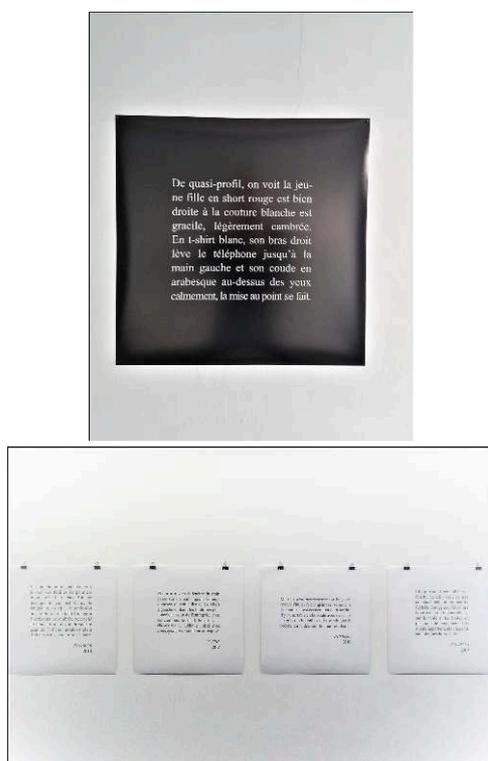
- 13 Pourtant ce n'est pas le terme d'extension que Bonello retient pour désigner sa démarche. Pour qualifier la relation fragmentée que sa création établit avec *Vertigo*, Bonello convoque la notion de contrechamp : « Un film qui m'a obsédé au point de vouloir en faire son contrechamp. Plus on le voit, plus cette spirale infinie rend fou [...] » écrit-il, sans détailler ce qu'il entend exactement par ce positionnement (Bonello, 2014b, p. 12). La technique cinématographique de champ-contrechamp renvoie à un procédé bien précis et largement répandu dans le cinéma narratif, où deux plans (ou plus) sont montés ensemble pour faire alterner les personnages – généralement dans une situation de conversation – et dont les regards se croisent virtuellement (Bordwell & Thompson, 2012, p. 504). La notion de contrechamp inclut donc aussi bien la question du cadrage, soit du point de vue de l'instance énonciative, que la question du regard représenté, soit du point de vue du personnage. Malgré la symétrie apparente, les deux plans entrent dans un rapport de tension en raison de cette dualité des points de vue. Proposer une création en « contrechamp » revient donc à se plonger à l'intérieur de cette relation pour en développer des dérivations possibles à partir des interstices de l'œuvre source. Autrement dit, Bonello n'adapte pas directement, ni intégralement, le film de Hitchcock, mais il en propose des versions à partir des éléments absents, exclus ou peu développés, tel le point de vue du personnage féminin.
- 14 Cette conception du contrechamp comme principe poétique peut être élargie vers l'ensemble de l'œuvre du cinéaste. Ainsi avec l'un de ses longs-métrages, *Le Pornographe*

(2011), Bonello voulait « confronter l'idée de dignité et celle de pornographie [...] (champ-contrechamp) » (Bonello, 2014a, p. 20). La technique cinématographique se trouve à la base d'une métaphore filée de la modulation du regard, à la fois au sens propre de la faculté visuelle et au sens figuré du traitement d'un sujet, ici de l'industrie pornographique. L'imitation du procédé du champ-contrechamp se justifie par le choix de Bonello : au lieu d'ancrer ce regard alternatif dans une subjectivité quelconque, il essaye d'englober l'ensemble des possibles depuis sa position de cinéaste. Cette nuance s'avère décisive si l'on compare la démarche de Bonello avec d'autres films sur la pornographie et les défis qu'ils représentent au regard par l'excès de ce qui est montré. Bette Gordon dans son film *Variety* (1983) met en scène une protagoniste qui travaille au guichet d'une salle de cinéma pornographique à Times Square : Christine observe l'objectification des autres femmes et son expérience est montrée avec la caméra subjective. Le film *Variety* peut donc être interprété comme une histoire d'un regard qui évolue. Chez Gordon cette évolution se produit à l'intérieur d'un seul médium aux moyens de l'intrigue, contrairement à Bonello pour qui le travail du changement du regard est corrélé au changement des supports de la représentation, avec la reconfiguration des champs artistiques qui en découle.

## Le genre de *photopoème* : une « traduction » en soi

- 15 Lire Jérôme Game à la lumière des réflexions qui précèdent revient à tenir compte de son positionnement à la fois à l'intérieur de ce qui pourrait être considéré comme son champ propre – celui de la poésie contemporaine – et dans l'environnement qui permet de le mettre en relation avec Bonello, celui de la production artistique face aux média visuels. À la différence de Bonello, Game ne change pas sa pratique habituelle : il continue à écrire, même si sa création déborde des moyens d'expression écrite pour se métamorphoser parfois dans des espaces autres que celui du livre imprimé, notamment dans des enregistrements, des performances et surtout des expositions (*illustration 3*).

Illustration 3 : *Frontières/Borders*, Jérôme Game, Exposition 'Prétexte #2', Friche la Belle de Mai – actOral, Marseille, 2015 II, <http://www.jeromegame.com/project/fontieres-borders/>.



© 2020 Jérôme Game. Tous droits réservés.

- 16 Cela dit, Game maintient une certaine fidélité à son champ littéraire de départ : à part sa pratique photographique quotidienne, il n'a pas cherché à se réorienter vers les techniques audio-visuelles, alors même que son écriture tend fortement vers elles, aussi bien sur le plan culturel que sur le plan sémiotique. Comme l'auteur affirme lui-même, les autres média représentent pour lui des alliés plus que des alternatives véritables, telle une « continuation de la littérature par d'autres moyens » (Wourm, 2017, p. 124). Autrement dit, la pratique intermédiaire lui permet d'explorer des lieux d'interstice, sans viser à produire une œuvre d'art totale. C'est sans doute la raison pour laquelle l'auteur lui-même qualifie ses gestes poétiques de « traduction » comme une pluralisation continue de l'écriture : selon ses propres termes, « traduire c'est faire la même chose différemment<sup>13</sup> ». J'ajouterai pour ma part que cette définition de la traduction ne peut être assimilée à la traduction intersémiotique, ou l'adaptation au sens strict, puisqu'il s'agit d'une forme de retournement entre les expériences visuelles quotidiennes (smartphones ou écrans publicitaires) et le traitement privilégié des signes iconiques dans le cadre de l'activité littéraire. La « traduction » de Game dépasse largement la question de la « remédiatisation » (Baetens, 2018) de la matière visuelle au texte verbal, car elle ouvre sur une problématique culturelle plus large du rapport de l'écrivain contemporain aux arts visuels.
- 17 Le dernier recueil de Game, *Album photo* (Game, 2020a) opère une mise en œuvre poétique du positionnement de l'auteur à partir du même principe formel que Bonello, celui de contrechamp. Ce motif, par ailleurs récurrent dans l'œuvre de Game, se manifeste dans le texte par la juxtaposition syntaxique, par l'organisation typographique des pages ainsi que par la thématisation des techniques visuelles :

l'attention au hors-champ, aux bords du cadre et aux variations des points de vue (*illustrations 4 et 5*). L'écriture poétique est pensée par Game tantôt comme un « négatif », tantôt comme une organisation « en champ/contrechamp » ; l'éventail de ces repères conceptuels converge vers la volonté de l'auteur d'« activer le potentiel d'écartement de tout champ, hors photo, hors caméra, dans la vie quotidienne », afin de produire une « internalisation du contrechamp dans l'image-même » (Game, 2020b).

Illustration 4 : Extrait du début du recueil : thématization du procédé du zoom et description de ce qui est donné à voir. Le « swipe » indique le mouvement de tourner la page tout comme de toucher un écran tactile ; le fait qu'il figure à la page opposée du poème indique, aux moyens de la mise en page, le principe de champ-contrechamp mis en œuvre par l'auteur (Game, 2020a).

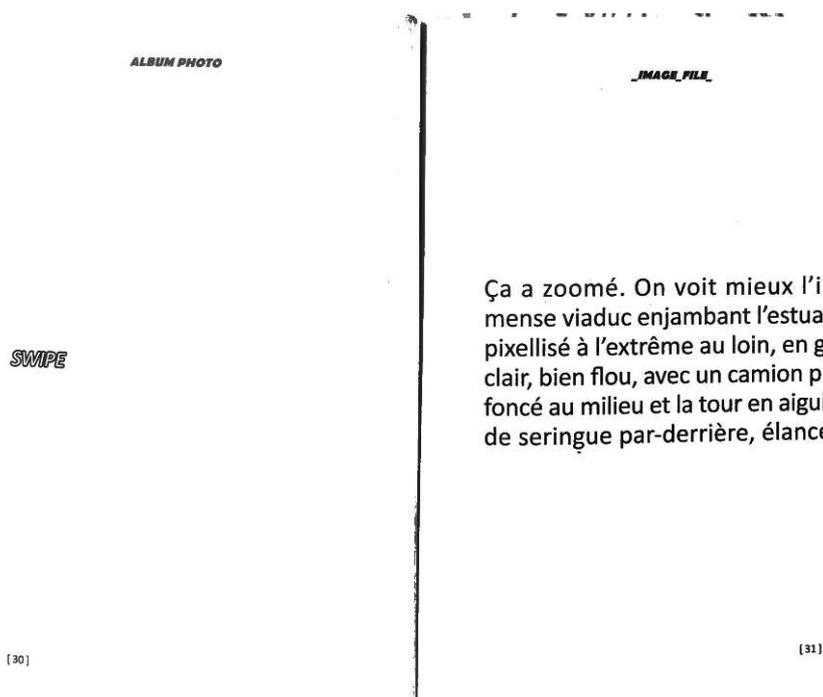
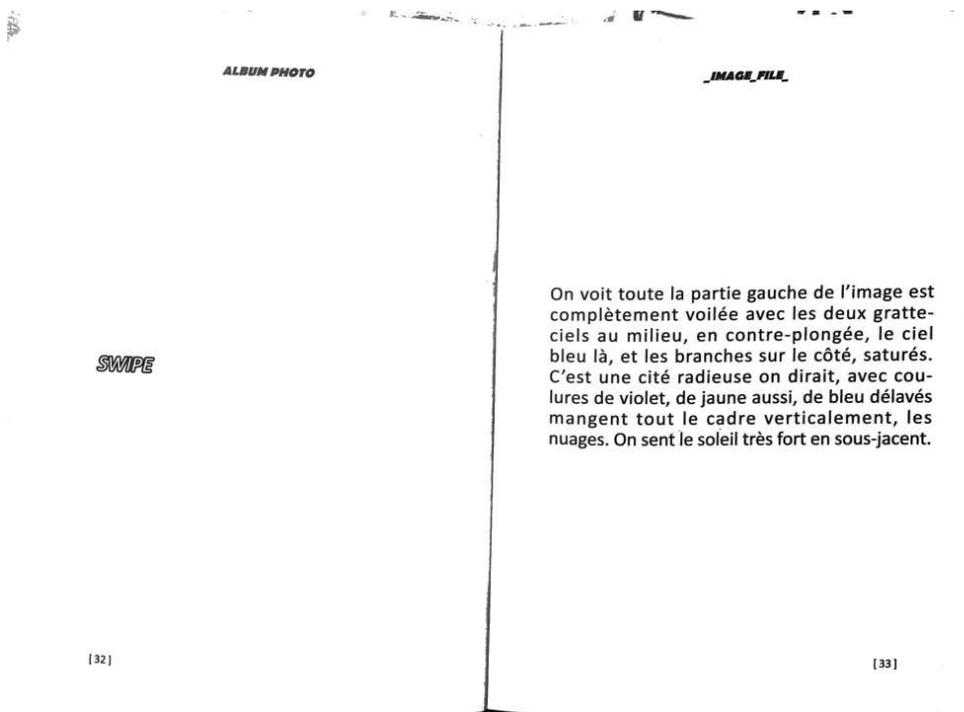


Illustration 5 : À la double-page suivante, le cadrage du représenté change ; par conséquent, la typographie du texte change également (Game, 2020a). Il s'agit d'un principe fondamental du genre de « photopoème », qui se traduit aussi bien dans la pagination que dans la conception des expositions.



- 18 Le genre de *photopoème* revendiqué par l'auteur pour qualifier ses textes est symptomatique de son rapport très ambivalent au visible : d'une part, Game vise un dépassement de la matière sémiotique visuelle par des mots, d'autre part il cherche à apprivoiser la logique représentative du visible – dans son instantanéité et dans sa simultanéité – et en ce sens à ajuster la narration aux signes perceptibles par la vue. On ne peut trancher définitivement s'il s'agit d'une « instrumentalisation de l'image » par l'écriture (Game, 2007b, p. 12) ou au contraire de sa domination sur l'écriture. Cette ambivalence constitue précisément l'originalité représentative des *photopoèmes* de Game, telle une réplique formelle de la souplesse conceptuelle de la notion d'image elle-même, comme une relation mouvante entre visible et invisible. De même, l'expérience spectatorielle accompagne l'écriture d'un autre recueil de Game, *Flip-Book* (2007a), qui soulève la question de la lecture dans une perspective méthodologique : avec quelles catégories cette expérience devrait-elle être décrite, littéraires ou cinématographiques ? Nachtergaele n'hésite pas à généraliser ce principe de « spatialisation de la lecture » propre à la poésie de Game, pour mettre en avant la dimension visuelle qui émerge de ses livres (Nachtergaele, 2015, p. 319). Cette remarque rejoint la théorie poétique de l'auteur lui-même, à savoir sa conviction quant à l'hétérogénéité propre à chaque médium (Game, 2007). Ainsi dans un ouvrage collectif dirigé par Game, intitulé *Porous Boundaries* (2007), l'éloge de l'hybridité se concentre non pas sur l'interaction des média, mais sur la genèse composite de chaque médium<sup>14</sup>. Mon hypothèse sur le refus de remédiatisation peut ainsi être reformulée comme une volonté de l'auteur d'autonomiser le champ littéraire par la reconnaissance à la fois poétique que théorique de son hétérogénéité intrinsèque.
- 19 Dans le travail poétique et théorique de Game, la fluidité des média évolue donc sur une ligne de crête, qui les sépare et qui les rapproche en même temps. Dans un article

consacré à la question du déplacement de la littérature hors du livre, Game décrit le mécanisme particulier qui découle de cette perméabilité formelle, où la production littéraire, et celle de la poésie contemporaine en particulier<sup>15</sup>, suit un mouvement circulaire paradoxal, régi par des sorties et des retours (Game, 2010, p. 44). Ce schéma de « in & out » ou de l'internalisation du dehors (45) permet ainsi de mieux mesurer les enjeux de la pratique poétique de Game : loin de se limiter à l'ordre expérimental, cette esthétique de la fluidité donne à reconsidérer la poésie contemporaine comme un champ autonome qui appelle un accompagnement conceptuel élaboré par l'artiste lui-même. Ainsi au processus de « cannibalisation » des média autrefois défini par McLuhan comme le principe de leur renouvellement et porteur de leur message (McLuhan, 1968, p. 24) s'ajoute cet autre élément fondamental qui est le positionnement de l'auteur comme facteur de reconfiguration des champs artistiques.

## Conclusion

- 20 Le contrechamp comme principe de création donne ainsi à reconnaître l'hétéronomie du champ littéraire bien au-delà de l'hétérogénéité formelle des œuvres. En ajoutant du visible au visible, Bonello et Game échappent toutefois aux prévisions pessimistes d'Adorno et Horkheimer. L'écriture en contrechamp implique en effet un réagencement critique des matériaux de création. Par les procédés de reprise, que ce soit la création des « doubles » chez Bonello ou la « traduction » chez Game, ces pratiques artistiques s'éloignent de la logique de surproduction culturelle pour proposer une analyse continue et appliquée de ce que pourrait être la *Kulturindustrie* aujourd'hui. L'écriture à partir des interstices opère une soustraction des œuvres à l'ordre du visible, tout en témoignant de l'hétéronomie du champ littéraire contemporain. En ce sens, les pratiques d'écriture analysées dans l'article entrent en résonance forte avec les propositions d'Adorno et Horkheimer, sans les illustrer, ni les subvertir directement. Certes, les opérations transfictionnelles et transmédiales en question engendrent une dynamique conceptuelle qui va des arts visuels vers l'écriture, avec pour argument la nécessité de prendre en compte la présence notable des premiers dans le champ culturel contemporain. Mais cette démarche artistique échappe, contre toute attente, à l'ordre du spectaculaire : en opérant tout une série de reconfigurations du champ littéraire face aux arts visuels, elle crée de nouveaux partages entre la littérature et les supports hors du livre. Autrement dit, écrire en contrechamp des arts visuels revient à créer une zone instable pouvant accueillir ces formes « néolittéraires » : instable car largement ouverte sur les bords. En identifiant de tels interstices à la création, Bonello et Game montrent qu'il est possible de prendre conjointement en charge, d'une part, les aspects sensoriels et matériels des œuvres d'art, tels qu'ils se concentrent dans la notion de médium et, d'autre part, le comportement hypothétique des individus agissant au service de ces formes – idée qui était au cœur de la critique des industries culturelles chez Adorno et Horkheimer.

---

## BIBLIOGRAPHIE

- ADORNO, T. W. (1968). « L'art et les arts », conférence du 8 septembre 1967, trad. J. Starobinski et B. Böschstein. In J. Leymarie, J. Sweeney, T. W. Adorno, Y. Bonnefoy, A. Carpentier Y Valmont, G. Picon, & R. Clair, *L'Art dans la société d'aujourd'hui*, textes des conférences et des entretiens organisés par les Rencontres Internationales de Genève (p. 39-57). Neuchâtel : Les Éditions de la Baconnière.
- ADORNO, T. W. (1974 [1970]). *Théorie esthétique*. Paris : Klincksieck.
- ADORNO, T. W., & HORKHEIMER, M. (1974 [1947]). *La Dialectique de la raison : Fragments philosophiques*, trad. E. Kaufholz. Paris : Gallimard.
- BAETENS, J. (2018). « Remédiatisation / Remediation ». *Glossaire du Rénaf*. <https://wp.unil.ch/narratologie/2018/09/remediation-remediation/>.
- BONELLO, B. (2014a). *Bertrand Bonello : Résonances*, brochure de l'exposition au centre Pompidou, 19 septembre-26 octobre 2014, Paris.
- BONELLO, B. (2014b). *Films fantômes*. Paris : Les Prairies ordinaires.
- BORDWELL, D., & THOMPSON, K. (2012 [1979]). *Film Art: An Introduction*. New York : McGraw-Hill Higher Education.
- BOURDIEU, P. (1998 [1992]). *Les Règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Seuil.
- DEGUY, M., MOUCHARD, C., & RUEFF, M. (2020). « La traduction est la cérémonie ». *Po&sie*, 4, 5-6 (éditorial).
- DUCROT, O., & TODOROV, T. (1972). *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris : Seuil.
- FLEISCHER, A. (2015). « Du lisible au visible ». In J. Bessière (dir.), *Exposer La Littérature* (p. 79-91). Paris : Éditions du Cercle de la Librairie.
- GAME, J. (2007a). *Flip-Book*, [livre + CD de lecture]. Bordeaux : Éditions de l'Attente.
- GAME, J. (dir.) (2007b). *Porous Boundaries: Texts and Images in Twentieth-Century French Culture*. Oxford : Peter Lang.
- GAME, J. (2010). « In & out, ou comment sortir du livre pour mieux y retourner – et réciproquement ». *Littérature*, 160, 44-53.
- GAME, J. (2020a). *Album Photo*. Bordeaux : Éditions de l'Attente.
- GAME, J. (2020b). « Les images ne sont pas des apparences sur le monde. Elles sont des bouts de monde », entretien avec Johan Faerber. *Diacritik*, 16 décembre. <https://diacritik.com/2020/12/16/jerome-game-les-images-ne-sont-pas-des-apparences-sur-le-monde-elles-sont-des-bouts-de-monde/>.
- GENETTE, G. (1991). *Fiction et diction*. Paris : Seuil.
- GENETTE, G. (1982). *Palimpsestes : La littérature au second degré*. Paris : Seuil.
- GLEIZE, J.-M. (2015 [1983, 1992]). *Littéralité : Poésie et figuration*, suivi de *A noir. Poésie et littéralité*. Paris : Questions Théoriques.
- GOLDMANN, L. (1959 [1955]). *Le Dieu caché : Étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*. Paris : Gallimard.

- JEANNELLE, J.-L. (2013). « Réadaptation ». *Critique*, 795-796, 613-623.
- JIMENEZ, M. (1986). *Adorno et la modernité : Vers une esthétique négative*. Paris : Klincksieck.
- KONDRAT, M. (2021). « Adapter en contrechamp. Bertrand Bonello lecteur de *Sueurs froides* : D'entre les morts et spectateur de *Vertigo* ». *Intercâmbio*, 13, 95-110. <https://ojs.letras.up.pt/index.php/int/article/view/10404/9480>.
- MCLUHAN, M. (1968 [1964]). *Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme*, trad. J. Paré. Montréal : Hurtubise HMH.
- MULVEY, L. (2017 [1975]). « Plaisir visuel et cinéma narratif ». In *Au-delà du plaisir visuel : Féminisme, énigmes, cinéphilie*, trad. F. Lahache et M. Monteiro. Paris : Mimésis.
- NACHTERGAEL, M. (2012). « Art contemporain et écriture : la "New Literature" ? ». *L'Art même*, 55, 4-6.
- NACHTERGAEL, M. (2015). « Écritures plastiques et performances du texte : une néolittérature ? ». In E. Bricco (dir.), *Le Bal des arts : Le sujet et l'image : écrire avec l'art* (p. 307-325). Macerata : Quodlibet.
- RYAN, M.-L. (2017). « Le transmedia storytelling comme pratique narrative ». *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, 10. <https://doi.org/10.4000/rfsic.2548>.
- SAINTE-GELAIS, R. (2011). *Fictions transfuges : La transfictionnalité et ses enjeux*. Paris : Seuil.
- SAPIRO, G. (2019). « Repenser le concept d'autonomie pour la sociologie des biens symboliques ». *Biens Symboliques*, 4. <http://journals.openedition.org/bssg/327>.
- THEVAL, G. (2017). « "Non-littérature" ? ». *Itinéraires*, 2017-3. <http://journals.openedition.org/itineraires/3900>.
- WOURM, N. (2017). *Poètes français du 21<sup>e</sup> siècle : entretiens : Anne-James Chaton, Anne Portugal, Olivier Cadiot, Pierre Alferi, Éric Sadin, J.-M. Espitallier, Christophe Hanna, Nathalie Quintane, Christian Prigent, Charles Pennequin, Vannina Maestri et Jacques Sivan, Jérôme Game, J.-M. Gleize, Paul Otchakovsky-Laurens et Laurent Cauwet*. Leiden/Boston : Brill Rodopi.

## Filmographie

- BONELLO, B. (2014c). « Les films fantômes de Bertrand Bonello – 2<sup>e</sup> épisode – *Madeleine d'entre les morts* ». France Culture, Ateliers de la création radiophonique, avec Bertrand Bonello, Clotilde Hesme et Mathieu Amalric, prod. Florence Colombani, réal. Céline Ters. <https://www.franceculture.fr/emissions/latelier-de-la-creation-14-15/acr-les-films-fantomes-de-bertrand-bonello-2eme-episode>.
- BONELLO, B. (2014d). *Madeleine d'entre les morts* [court-métrage]. « Films fantômes », installation avec projections dans l'exposition *Bertrand Bonello : Résonances*, centre Pompidou, 19 septembre-26 octobre 2014, Paris. My New Picture prod.

## NOTES

1. Il s'agit d'un essai intitulé « La production industrielle des biens culturels : raisons et mystification des masses », composé par Adorno et Horkheimer lors de leur exil aux États-Unis, au début des années 1940. Il a été publié en 1947 comme l'avant-dernier chapitre de *La Dialectique de la raison. Fragments philosophiques* (Adorno & Horkheimer, 1974, p. 179-247).

2. Ce motif apparaît notamment dans une définition de la culture industrialisée qui a pour particularité « de ne jamais lâcher le consommateur, de ne lui donner à aucun instant l'occasion de pressentir une possibilité de résister » (Adorno & Horkheimer, 1974, p. 210). Parfois cette action est décrite en termes de « révolte » ou de « rébellion », estimées comme insuffisantes par les auteurs, le public n'étant « capable que d'une très faible rébellion, puisqu'il est le jouet passif de cette industrie » (214).

3. Précisons toutefois que cette catégorie ne recoupe pas exactement les mêmes problématiques que la « non-littérature » théorisée par Gaëlle Théval (Théval, 2017) ou les « post-poésies » de Jean-Marie Gleize (Gleize, 2015), qui s'articulent plus spécifiquement au genre poétique et aux formes expérimentales transmédias de l'héritage avant-gardiste du début de xx<sup>e</sup> siècle. On peut en déduire que la « néo-littérature » ou la « new literature » de Magali Nachtergaele est une catégorie plus large qui inclut aussi bien les aspects esthétiques que les aspects pragmatiques de la production et de la diffusion des œuvres.

4. L'instabilité de la graphie française du terme faisant débat, je retiens « médium » au singulier et « média » au pluriel pour désigner l'ensemble des spécificités sensorielles et matérielles d'un art, telles qu'elles sont étudiées dans les approches intermédiaires. Voir à ce sujet les n° 17 « Art et médium 1 : le médium de l'art » (2016) et n° 18 « Art et médium 2 : les média dans l'art » (2017) de la revue *Appareil*, consultés le 10 janvier 2022, <https://journals.openedition.org/appareil/>, ainsi qu'une synthèse proposée par Yves Citton dans sa préface « Humanités numériques et études de media comparés » de Hayles, N. Katherine, [2012] 2016, *Lire et penser en milieux numériques : attention, récits, technogénèse*, trad. Christophe Degoutin, Grenoble, ELLUG, p. 7.

5. Pour Genette, la définition du style d'une œuvre devrait être recentrée sur les critères de continuité et de constance, plus que sur la question de l'intentionnalité : l'aspect systématique du style, ses éléments récurrents, identifiables et stables tels que le lexique ou la syntaxe en font partie, voir le chapitre « Style et signification » (Genette, 1991, p. 95-151).

6. Bien que la question de la tâche des artistes ne soit pas formulée explicitement dans « La production industrielle des biens culturels », elle apparaît comme un corollaire d'une série de prévisions catastrophistes quant à l'avenir de l'art dans la production industrielle des biens symboliques. L'artiste est pensé dans l'ensemble de l'œuvre d'Adorno comme « un sujet collectif, ni abstrait, ni transcendantal, historique néanmoins » (Jimenez, 1986, p. 55). Puisque le travail artistique est abordé par Adorno selon le critère d'utilité sociale (Adorno, 1974, p. 335), l'auteur étudie la subjectivité artistique dans des perspectives sociale et politique, et non individuelle et psychique.

7. D'autant plus que la réception française de l'École de Francfort a été tardive et contrastée ; Marc Jimenez décrit la traduction des théoriciens de l'École de Francfort en français comme « une longue suite de paradoxes, de malentendus et d'interprétations plus ou moins sciemment erronées » (Jimenez, 1986, p. 44).

8. Ce concept introduit par Laura Mulvey vise à dénoncer l'exhibition du corps féminin en tant qu'objet du regard, et plus largement à remettre en cause le dispositif hétéronormatif qui dicte la manière dont ce corps devrait être regardé par le spectateur, quel que soit son sexe (Mulvey, 2017).

9. Rappelons que pour Lucien Goldmann, c'est le groupe social qui est le véritable auteur d'une œuvre, et non l'individu qui la crée (Goldmann, 1959, p. 25-26).

10. Chez Bourdieu le « champ » désigne une structure qui détermine les positions occupées par les uns et les autres et la forme de leurs interactions, une structure qui a donc son histoire, ses propriétés, ses acteurs et ses concepts propres. Par conséquent, l'autonomie du champ en tant que portion dans l'ensemble du champ social est conditionnée entre autres par d'autres champs qui l'environnent (Bourdieu, 1998, p. 299 et suiv.)

11. Le terme de « version » est employé par Richard Saint-Gelais pour désigner le résultat de l'expansion transfictionnelle fondée sur la révision d'une diégèse, soit comme une « retraversée d'une histoire déjà racontée selon une autre perspective » (Saint-Gelais, 2011, p. 139-142). La filiation théorique avec la « transfocalisation » de Genette s'avère forte.

12. Voir mon article sur la comparaison des deux adaptations, celle faite par Hitchcock et celle faite par Bonello : « Adapter en contrechamp. Bertrand Bonello lecteur de *Sueurs froides* : D'entre les morts et spectateur de *Vertigo* », *Intercâmbio. Revue d'Études Françaises*, n° 13, « Du texte à l'écran. Adaptation et transposition des œuvres littéraires d'expression française vers d'autres médias », 2021, p. 95-110, <https://ojs.letras.up.pt/index.php/int/article/view/10404/9480>, consulté le 10 janvier 2022.

13. Propos recueillis à l'occasion d'une conférence de Jérôme Game « IN/TRANSITIF. Du visible » dans le cadre de mon séminaire *Comparer les média : une introduction*, Programme de Littérature comparée, Université de Genève, le 16 novembre 2021.

14. Voir en particulier l'introduction à l'ouvrage à titre emblématique : Jérôme Game, « Genealogies of the Porous: The Text/Image Relationship from Representation to Differentiation » (Game, 2007b, p. 9-30).

15. D'autres arguments vont en faveur de la spécificité du genre poétique quant à l'articulation du dedans et du dehors comme principe définitoire du champ en question : ainsi de la revue *Po&sie* dont les fondateurs motivent l'emploi du signe & dans le titre par la volonté de « dire le et qui est à l'intérieur de la poésie, un et de diversité, de pluralité », d'« esquisser un idéogramme qui symbolise l'instabilité, la nouveauté, la place faite au rapport, aux interactions », de rappeler « le travail de disjonction et de conjonction de l'écriture poétique, l'inquiétude de la poésie sur son essence ». Le Comité de rédaction, juin 1977, « Au milieu du mot "poésie" », *Po&sie*, n° 1, repris dans l'éditorial « La traduction est la cérémonie » (Deguy, Mouchard et Rueff, 2020, p. 5).

## RÉSUMÉS

Depuis les prévisions d'Adorno et Horkheimer à propos de la *Kulturindustrie*, la dimension idéologique de l'art est étroitement pensée et articulée aux conditions matérielles de sa production et de sa diffusion. La tâche des artistes résiderait ainsi dans la recherche d'un style, compris non plus comme un travail du fond et de la forme interne à l'objet d'art, mais comme un positionnement spécifique face aux industries culturelles : celui de résistance. Le présent article veut interroger le devenir de ce discours à travers une analyse des formes d'écriture contemporaines. L'étude s'appuie sur deux auteurs qui ont fait un choix explicite et assumé

d'écrire face aux média visuels : Bertrand Bonello et Jérôme Game. L'un est cinéaste, l'autre poète ; l'un vise à « faire un double », l'autre à « traduire ». En puisant dans les ressources proprement sémiotiques de ce que j'appelle une *écriture en contrechamp*, l'article montre comment leurs œuvres opèrent des reconfigurations au sein du champ littéraire contemporain.

Since Adorno and Horkheimer's predictions about *Kulturindustrie*, the ideological dimension of art has been closely thought out and articulated with the material conditions of its production and distribution. The task of the artists would thus lie in the search for a style, no longer understood as a work of content (or substance) and form internal to the object of art, but as a specific positioning within the context of cultural industries: that of resistance. This paper calls into question the becoming of this discourse, through an analysis of contemporary forms of writing. The study is based on two authors who made a conscious and assumed choice to write in the face of visual media: Bertrand Bonello and Jérôme Game. One is a filmmaker, the other a poet; one aims to “make a double”, the other to “translate”. By drawing from the properly semiotic resources of what I call *reverse shot writing*, the article shows how their work operates reconfigurations within the contemporary literary field.

## INDEX

**Mots-clés** : arts visuels, champ, contrechamp, écriture contemporaine, Kulturindustrie

**Keywords** : contemporary writing, field, Kulturindustrie, reverse shot, visual arts

## AUTEUR

**MARIE KONDRAT**

Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, CERC (EA 172)

Université de Genève, département de langue et de littérature françaises modernes

# Nommer, et faire advenir, les arts littéraires : attestation des pratiques vivantes de la littérature

*Naming, and Making Happen, the Literary Arts: Attesting to the Living Practices of Literature*

René Audet

---

- 1 Si Roland Barthes cernait bien la force prescriptive de l'institution lorsqu'il disait que la littérature, c'est ce qui s'enseigne (1971), la *certification* de la participation d'un texte au domaine de la littérature repose plus communément sur son inscription dans la sphère publique, où il devient, moyennant le respect de quelques paramètres esthétiques et génériques, un objet littéraire. La publication du texte – à entendre dans son sens élémentaire et le plus large : sa mise à disposition publique – le fait basculer de son statut d'artefact scriptural rédigé par un individu à celui d'œuvre littéraire composée par une autrice. L'étape de la publication, seuil obligé de cette entrée dans le champ littéraire, est lourdement déterminée par les conventions et par la tradition que les derniers siècles ont cristallisées. Le véhicule, le média privilégié du texte littéraire qu'est le livre a laissé très peu de place à des voies parallèles – les publications dans des périodiques ont été associées à une sanction de moindre poids, tout comme la performance orale de certains textes poétiques, par exemple, n'assignait qu'exceptionnellement une reconnaissance à leur interprète<sup>1</sup>. La publication livresque s'impose encore aujourd'hui comme le marqueur exclusif du statut de littérature.
- 2 Bien des pratiques atypiques de publication existent en parallèle de l'édition livresque<sup>2</sup>, et toutes les époques, tous les contextes les ont vues cohabiter avec le livre, médium empereur de la consécration littéraire. Relevant ici de l'avant-garde, là de la contre-culture, là encore de sous-champs relativement autonomes, ces moyens de publication bigarrés ont permis l'exploration de modalités différentes de mise à disposition, lesquelles engagent des publics ciblés et des performativités alternatives. Si ces pratiques littéraires hors du livre témoignent d'une recherche de supports variés depuis des décennies, et même depuis des siècles, leur prégnance reste néanmoins

assez faible : marginales, voire souterraines, elles n'ont qu'épisodiquement réussi à s'imposer et à gagner une certaine reconnaissance.

- 3 Depuis un quart de siècle, la situation semble prendre graduellement une tangente inédite. La littérature subit en effet des pressions variées, le poids symbolique qui lui était attribué de longue date semblant se négocier durement avec d'autres domaines culturels, tout aussi bien que son refuge dans un champ restreint s'effrite au profit d'une démocratisation de l'écriture et d'une diversification des critères permettant de reconnaître la littérarité des textes<sup>3</sup>. On notera également les transformations de l'espace public qui se sont opérées relativement récemment, à travers les pressions certaines des sphères médiatiques et numériques qui montent en importance (quantitative et symbolique), ce qui repousse inéluctablement les publications papier à la périphérie. C'est notamment à la faveur de cet ébranlement des assises classiques de la littérature – et corollairement de l'affaiblissement de l'étalon du livre –, que s'imisce peu à peu une variété de pratiques nouvelles (ou peu mises en valeur) pour la mise à disposition publique des textes. Poésie sonore, improvisation littéraire, fictions numériques, expositions à visée littéraire... Les modalités alternatives de diffusion de la littérature rejoignent les zones centrales de l'espace public pour mieux l'habiter et, de la sorte, offrir un visage nouveau à une pratique esthétique généralement associée à une forme d'immobilisme et de conservatisme. Leur mise en visibilité bouscule singulièrement l'image de la littérature, dans une négociation qui n'est pas sans inquiéter certaines acteur·rices de l'institution littéraire et de la chaîne du livre, sans fragiliser certaines certitudes à son égard.
- 4 Ces nouvelles pratiques ne sont pas que des vecteurs (de publication, de diffusion) ; elles engagent, pour sûr, des gestes de création et d'écriture spécifiques, et impliquent souvent un rapport intermédial (ou transmédiateur). Du côté des artistes et praticien·nes qui expérimentent et promeuvent ces nouvelles formes, un sentiment commun s'impose avec insistance. Un sentiment commun, malgré la différence évidente qui les distingue : les enjeux quotidiens typiques de leurs pratiques subsument largement le caractère bigarré de cette communauté d'acteur·rices et des dispositifs déployés. Les similitudes touchent autant, par exemple, au manque flagrant de reconnaissance par les institutions, aux difficultés liées à la circulation et à la diffusion de leurs productions, qu'au vide administratif concernant les cachets et rétributions à prévoir pour les multiples intervenant·es de prestations scéniques<sup>4</sup>. Ces pratiques partagent également un non-lieu terminologique qui les empêche d'exister dans les discours (tant institutionnels que critiques) : ni totalement littérature, ni arts de la scène<sup>5</sup>, elles sont refoulées par les organismes subventionnaires (par incapacité à les situer) ; minuscules dans l'immense paysage des pratiques culturelles, elles sont invisibilisées de facto. Néanmoins, la masse croissante de ces acteur·rices fait en sorte que ce rapport pèse de plus en plus lourd, et leur volonté d'émerger se fait pressante.
- 5 C'est dans ce contexte qu'une démarche conjointe de saisie et de cadrage des pratiques littéraires hors du livre a été entreprise, dont le présent article vise à rendre compte. Elle s'inscrit dans la continuité de rencontres menées au Québec au cours des dernières années, lesquelles impliquent tant des écrivain·es, des artistes, des producteur·rices que des universitaires. L'objectif était de mettre en commun les difficultés liées à leurs pratiques, de travailler conjointement à définir le secteur et de structurer le milieu. L'atteinte de cet objectif était vraisemblable, du fait de la faible taille du milieu littéraire et artistique québécois pouvant être perçu comme une « culture-

laboratoire ». Cette hypothèse paraît compatible avec la conviction qu'il est possible de réfléchir et d'agir avec une large majorité des parties prenantes, au profit de changements ou de positionnements actifs favorables à toutes et à tous. C'est d'ailleurs le sentiment qui émerge au sortir de ces rencontres, lesquelles ont permis de développer un tissu de collaborations inédit au Québec et au Canada francophone. Plus encore, elles ont permis de convenir, de façon consensuelle, de nommer « arts littéraires » l'ensemble de ces manifestations littéraires se déployant hors du livre. Partant de ce terreau favorable, l'équipe du pôle Québec du projet de recherche en partenariat « Littérature québécoise mobile » s'est attelée à la tâche de cartographier et de saisir les pratiques relevant du secteur des arts littéraires – un travail doté d'une force performative certaine, qui lie certes les champs littéraire et critique de façon étroite, mais qui a surtout le pouvoir de faire advenir un secteur totalement inédit de la culture actuelle. Après avoir évoqué quelques éléments de mise en contexte qui permettront de situer les premières manifestations de ce secteur, en Amérique du Nord comme en Europe de l'Ouest, je ferai état de la démarche terminologique et critique entreprise, depuis son cadrage initial jusqu'à sa matérialisation sous forme d'un inventaire hiérarchisé (dont une copie est jointe à cet article).

## Réinventer les modalités de diffusion de la littérature

- 6 Les racines des pratiques que l'on peut associer aux arts littéraires sont assurément anciennes, et l'objectif ici n'est pas de reconstituer cette historicité – c'est là un mandat distinct, qui reste encore à réaliser, même si l'on peut sans grande difficulté établir des liens avec certains mouvements d'avant-garde (surréalisme, dadaïsme, CoBrA, Fluxus, pour n'en citer que quatre) ou tel volet de l'histoire des pratiques culturelles. Dans un horizon somme toute contemporain, plusieurs signaux ont laissé entrevoir la percée des arts littéraires dans l'écosystème littéraire et culturel. Quelques-uns sont ici abordés, pour esquisser la configuration spontanée qui s'est mise en place.
- 7 Alors que les pratiques performatives de la littérature, depuis longtemps, étaient la plupart du temps inscrites dans des contextes spécifiques visant un public averti<sup>6</sup>, le tournant du XXI<sup>e</sup> siècle a vu poindre, dans le cadre de manifestations plus larges et grand public, une programmation événementielle littéraire peu à peu diversifiée et étonnamment visible. À côté des foires marchandes que sont les salons du livre (pourtant aussi des occasions de mettre en vitrine la littérature, mais pas uniquement elle), se sont développées des propositions festalières où les figures d'écrivain·e sont à l'honneur, que ce soit par des rencontres, des tables rondes, des lectures de textes ou de passages d'œuvres. Très vite, toutefois, en complément à ces tribunes, des activités artistiques interdisciplinaires sont créées et diffusées dans ce cadre privilégié, au profit d'un public à la fois friand de littérature et d'événementialité. Des spectacles littéraires (adaptations d'œuvres précédemment publiées, créations scéniques originales, opéras littéraires), des rencontres compétitives (slam, improvisation, joutes) ou participatives (micros ouverts) s'insèrent dans les programmations. La littérature devient *vivante*, pour reprendre cette expression chère à plusieurs acteur·rices du milieu.
- 8 En France, les *Correspondances de Manosque* ont su mobiliser cette énergie nouvelle dans la large palette d'activités de son événement annuel (qui existe depuis 1999<sup>7</sup>). Aux côtés des écrivain·es invité·es et rendues disponibles aux milliers de festivalier·ères qui investissent la ville, des spectacles et performances diverses sont également proposés.

Ainsi, dans son édition de 2021, on y trouve des lectures musicales et des concerts littéraires, des installations participatives, des performances et diverses modalités d'exposition. Ces propositions côtoient la fonction immédiate de prescription de l'événement (Mayer, 2018), sans toutefois y être instrumentalisées. Paris participe à cette mouvance à partir de 2017 avec le *Festival Extra !*, tenu au Centre Pompidou. Jean-Max Colard, directeur artistique de l'événement, signale d'une part le souhait de se placer en continuité avec la vie littéraire qu'animaient par les siècles passés les salons littéraires, d'autre part l'héritage, au *xx*<sup>e</sup> siècle, du mouvement Dada, de Bernard Heidsieck, Henri Chopin ou Christophe Tarkos – voyant dans le Centre Pompidou un lieu emblématique, par l'accueil fréquent de manifestations littéraires depuis les années 1970<sup>8</sup>. Ces exemples, opposés dans leur historicité et dans leur centralité, mais voisins dans leur esprit, illustrent une percée étonnante de pratiques jusque-là réservées à des événements artistiques restreints et peu visibles.

- 9 La dynamique est semblable au Québec et en Belgique. Le *FIL* (le Festival international de la littérature, lancé en 1994) et le *Festival Métropolis Bleu* (en place depuis 1999) animent annuellement la scène montréalaise et ont proposé des milliers de manifestations littéraires durant les vingt-cinq dernières années. Le *FIL*, en particulier, fait du développement des arts littéraires une de ses principales missions, par le soutien direct de la création et de la production de spectacles littéraires<sup>9</sup>. Une semblable vision anime le festival *Québec en toutes lettres*<sup>10</sup>, organisé dans la ville de Québec depuis 2010, qui s'arrime ensuite à la programmation de la Maison de la littérature<sup>11</sup>, inaugurée en 2015, et au statut de ville de littérature de l'UNESCO obtenu par la ville de Québec. L'événementialité de la littérature s'y déploie dans divers lieux et à travers le tissu urbain, de façon complémentaire au travail d'organismes culturels comme Productions Rhizome<sup>12</sup> et le Bureau des affaires poétiques<sup>13</sup> (comme le fait symétriquement La poésie partout<sup>14</sup>, à Montréal). Une telle intrication d'instances de diffusion de tailles diverses contribue à soutenir un réseau de créatrices et de productrices à travers une variété de programmes et d'événements. L'organisme belge Transcultures<sup>15</sup>, spécialisé sur les cultures numériques et sonores, joue également ce rôle. Des résidences de création, des ateliers et diverses manifestations artistiques sont proposés, notamment *Les Transatlantiques*<sup>16</sup>, programme de résidences croisées en performance poésie et art audio, en collaboration avec les Productions Rhizome.
- 10 Ces pratiques trouvent peu à peu des échos dans le discours critique qui s'approprie ce territoire inédit et prend ses marques sur des questions ou secteurs spécifiques. Les deux dossiers de la revue *Littérature*, dirigés par Olivia Rosenthal et Lionel Ruffel, qui portaient sur la « littérature exposée » (2010 et 2018), sont les plus cités. Ils ont en effet ouvert le jeu, à défaut d'en nommer les règles ou d'en établir précisément le spectre d'action. Les principales questions y sont posées : l'opposition entre une conception conventionnelle de la littérature et ce nouveau territoire (ce que Ruffel décrit comme le contraste entre littérature-silence et littérature-brouhaha [Ruffel, 2016]) ; le lien entre l'écriture littéraire et le contexte historique et social, le *terrain* d'où elle émerge<sup>17</sup> ; la question corollaire mais obligée de l'exposition, aux sens absolu (se rendre visible et vulnérable) et appliqué (exposer le texte dans un lieu) ; le dialogue entre la littérature et d'autres disciplines artistiques. Les cinq dernières années ont été fertiles dans le développement d'un intérêt pour la littérature hors du livre et d'une pensée critique à son propos, où cette piste préliminaire a été creusée et dotée d'une heureuse ampleur. Pensons au dossier d'*Itinéraires. LTC* sur les littératures expérimentales (Nachtergaele, 2018), l'article de Meizoz (2018) sur les « extensions du domaine de la littérature »,

l'ouvrage de Nachtergaele (2020) sur la poésie hors du livre, le colloque tenu à Metz à l'automne 2021 sur les arts littéraires<sup>18</sup>, qui a donné lieu à un dossier d'articles (Bisenius-Penin, Audet & Gervais, 2022), et une plus récente journée d'étude sur l'enjeu de la réception de ces pratiques (Audet & Lahouste, 2022). Ces signaux, à l'instar de l'intérêt universitaire croissant pour les phénomènes qu'ils désignent (comme l'Observatoire du milieu littéraire<sup>19</sup> et les travaux du projet « Littérature québécoise mobile », dont il sera question à l'instant), témoignent d'une problématisation plus large de cette littérature qui se détache de son identité livresque, questionnant les notions d'auteur·rice et de publication, et posant leurs enjeux critiques : pérennisation des pratiques, reconnaissance institutionnelle, négociation de la valeur symbolique en regard des publications sous forme de livre.

## Saisir les arts littéraires

- 11 Si ces pistes critiques se sont affirmées davantage en France, en Belgique et en Suisse, le milieu québécois a été le théâtre, depuis plusieurs années, d'une réflexion interne sur ce secteur de la littérature qui s'est développé tangentiellement à celui du livre. Les festivals, les résidences de création, les programmes ponctuels de soutien financier ont fourni le terreau nécessaire à alimenter ces nouvelles pratiques. Néanmoins, le sentiment commun, évoqué en introduction, d'une réalité à faire advenir occupe l'esprit des acteur·rices de cette littérature hors du livre. Cette réalité est d'abord celle de possibilités limitées pour permettre la circulation des productions spectaculaires qui naissent, souvent cantonnées au contexte initial de leur création. C'est l'argument des premières rencontres, tenues en février 2019, qui portaient le titre « Paroles vivantes » : « il n'existe pas de réseau formel favorisant la circulation de ces œuvres et de leurs auteurs au plan national. Trop souvent, des spectacles porteurs ne connaissent qu'une seule représentation ou s'exportent plus facilement à l'étranger que dans les régions du Québec<sup>20</sup> ». Deux rencontres ont suivi (en février 2020, à Québec<sup>21</sup>, et en octobre 2021, à Gatineau), où le titre retenu, celui des « arts littéraires<sup>22</sup> », précise déjà la cristallisation d'une certaine idée de ce collectif qui rassemble des pratiques littéraires mobilisant des supports médiatiques variés<sup>23</sup>.
- 12 L'origine de cette appellation des « arts littéraires » reste imprécise, mais le voisinage de la langue anglaise au Québec n'est sûrement pas sans lien. Le milieu littéraire anglophone utilise depuis longtemps l'expression « *literary arts* » qui désigne par là une variété de pratiques créatives de la littérature. Si l'expression n'est pas formellement attestée même en anglais, son usage est répandu au Canada et aux États-Unis, par exemple dans les programmes du réputé centre de création canadien Banff Centre<sup>24</sup>, dans ceux du National Endowment for the Arts aux États-Unis<sup>25</sup> – et même comme appellation d'un organisme culturel de la dynamique ville de Portland (Oregon) qui agit comme moteur de la présence des pratiques littéraires dans la cité<sup>26</sup>. La transposition semble naturelle en français et permet de rejoindre l'idée (courante en arts visuels) d'une production créative destinée à une certaine forme de performance in situ. Les trois rencontres tenues dans les dernières années ont permis de stabiliser une certaine conception, une certaine vision des arts littéraires, tout en leur donnant les moyens de mieux circuler, de mieux être diffusés.
- 13 Les chercheur·ses, dont je suis, membres du projet de recherche en partenariat intitulé « Littérature québécoise mobile<sup>27</sup> » (CRSH, 2019-2024), ont été invité·es à contribuer à la

réflexion de ce collectif d'écrivaines, d'artistes et de producteur·rices littéraires. Ce projet nous plaçait déjà dans une position attentive à l'égard des pratiques actuelles de la littérature. En nous intéressant aux points de rencontre entre pratiques littéraires contemporaines et numériques (parmi lesquels l'usage du numérique dans l'optique de soutenir la découvrabilité et la diffusion de la littérature québécoise), nous avons noué des liens privilégiés avec une variété d'acteur·rices du milieu littéraire au Québec. Une attention particulière a été portée aux événements littéraires – lancements, spectacles, micros ouverts, etc. –, jusqu'à ce que la pandémie bouleverse l'écosystème entier. Plusieurs organismes ont basculé leurs activités sur le Web, de façon à continuer de rejoindre leur public malgré le confinement. Nous avons entamé une veille de ces activités en temps de pandémie<sup>28</sup>, signal d'une inventivité et d'une résilience obligées de la part des acteur·rices du milieu littéraire.

- 14 Nous étions donc déjà au cœur de la dynamique créative de la littérature, sensibilisées à la réalité de ce secteur des arts littéraires encore mal défini. L'équipe du pôle Québec<sup>29</sup> du projet « Littérature québécoise mobile » a alors entrepris une démarche de cartographie des pratiques selon une approche inductive. Ayant pour objectif d'établir une nomenclature stabilisée des différentes manifestations des arts littéraires, cette initiative est tout de même vouée à évoluer, de façon à intégrer d'éventuels angles morts de cet inventaire, mais surtout à prendre en considération la transformation des formes et des usages. L'expérience a été riche en questionnements, notamment sur les critères d'inclusion ou d'exclusion de pratiques situées à la marge de la littérature. Les manifestations littéraires sont multiples et polymorphes : comment jauger de l'appartenance aux arts littéraires, par exemple, d'une table ronde d'écrivaines discutant des enjeux des écritures actuelles ou d'un récital de contes urbains ? D'une compétition de slam ou d'une exposition à caractère littéraire ? Très rapidement s'est imposé un double paramètre : la présence d'une *dimension créative*, impliquant la *publication* d'un texte littéraire (au sens d'une mise à disposition publique<sup>30</sup>, qu'elle soit pérenne ou éphémère). Ce paramètre s'appuie notamment sur la posture des acteur·rices du milieu qui souhaitent une reconnaissance institutionnelle permettant d'obtenir des financements pour le développement de leur pratique à titre de créateur·rices (et non à titre d'agent·es du milieu littéraire). De façon conséquente, une ligne se tire ainsi entre des activités de création et des activités de promotion, de médiation ou de patrimonialisation – les arts littéraires désignent les premières. Deux observations méritent d'être notées ici. Bien sûr, plusieurs exemples se jouent de cette frontière, puisant dans les unes et dans les autres ; toutefois, l'idée d'une dominante (ou d'une posture explicitement affichée) suffit généralement à associer l'un ou l'autre cas ici aux arts littéraires, là à des pratiques de médiation. Ensuite, l'insistance de cette inscription d'une pratique créative dans une démarche de publication tend à rendre labile la distinction commune entre création et diffusion. Pourtant, la séparation nette qui les distingue relève possiblement d'un abus de langage (ou d'une idéalisation de la démarche créative) : toute création (littéraire, culturelle) prend en compte, voire se définit par le médium qui la porte. Même le roman le plus conventionnel sous-entend la forme livresque, puisque son écriture (longue, continue) s'ajuste à la continuité des centaines de pages du livre (contrairement à une histoire développée en feuilleton, pour un périodique). Les pratiques en arts littéraires, en investissant lourdement les possibilités médiatiques (entendues de la façon la plus neutre), tendent à exprimer haut et fort cette interpénétration (trop souvent minorée) du geste créatif et du vecteur de mise à disposition publique. Ainsi, l'expression « arts littéraires » ne désignerait pas

tant un secteur culturel large et approximatif qu'un créneau spécifique de production de contenus culturels mettant tout particulièrement en jeu une pratique de création littéraire dialoguant avec son incarnation médiatique, son mode de publication.

- 15 La démarche inductive<sup>31</sup>, alimentée par ce cadrage, a permis d'arriver à trois grandes catégories qu'on a voulu explicites dans leur orientation, à partir de cette conception générique de l'idée de publication. Ainsi, dans les arts littéraires, les textes peuvent être *spectacularisés*, *exposés* ou *médiatisés*. Ces trois volets nous semblent permettre de saisir les modalités d'existence des textes littéraires en dehors du support conventionnel du livre (lequel est, en soi, une forme de médiatisation – nous avons toutefois préféré ne pas l'inclure dans cette nomenclature, pour mieux mettre en lumière les pratiques littéraires hors du livre). De plus, ces volets permettent de jauger le rapport qu'ils développent avec leur support, leur public et le contexte socioculturel. Il faut bien percevoir ces volets comme des architextes – catégories générales définies par des traits types dont relèvent les textes singuliers (Genette, 1979). Ils constituent ainsi des orientations génériques très générales, utiles pour comprendre la dynamique d'ensemble ; ce sont néanmoins les pratiques elles-mêmes qui s'imposent dans la réalité du milieu culturel et dont il est possible d'attester l'existence. Les nommer les fait donc advenir – du point de vue institutionnel aussi bien que critique – pour les créateur-trices autant que pour les lectrices et spectateurs. Des définitions sont ici proposées pour ces trois volets.
- 16 Le *texte littéraire spectacularisé*<sup>32</sup> se définit comme une présentation par une ou plusieurs personnes devant public d'un contenu à dominante littéraire (ces représentations étant souvent multidisciplinaires). Il prend la forme d'une performance, qui implique une représentation unique où se perçoit une certaine mise en danger, ou d'un spectacle, plutôt scénarisé et mis en scène. Se retrouvent ainsi dans ce volet du texte littéraire spectacularisé des spectacles de poésie sonore comme ceux d'Anne-James Chaton<sup>33</sup>, la lecture musicale « Grande Couronne » par Salomé Kiner et Charlotte Rocchi<sup>34</sup>, et la mise en spectacle du *Désert mauve* de Nicole Brossard<sup>35</sup>. Ils prennent tous pour ancrage une scène (plus ou moins formalisée, selon le contexte), où est offerte une mise en lecture ou une mise à l'épreuve de textes littéraires. On pourra trouver à leurs côtés des pratiques comme le conte oral, l'improvisation littéraire, le slam et le stand up littéraire.
- 17 Le *texte littéraire exposé*, qui délaisse la médiation humaine prédominante dans la catégorie précédente, désigne l'inscription de textes littéraires dans un espace institutionnalisé ou non, avec une visée artistique et littéraire. Si l'exposition littéraire est certainement la forme la plus visible et la plus notoire (oscillant entre portée documentaire et installation artistique), ce volet inclut également des modalités diverses d'inscription dans l'espace public : affichage, *land art* et œuvre immersive. Il rejoint également, à sa frange, le livre-objet qui expose un texte littéraire, où les visées créatives touchent autant à la littérature qu'aux arts visuels. *Ceci n'est pas une pub*<sup>36</sup> illustre bien l'intervention à caractère littéraire, par l'affichage de poèmes et de bandes dessinées dans les villes de Québec, de Saguenay, de Gatineau, où ces productions littéraires se substituent à des publicités sur des panneaux publics et dans les vitrines de commerces. Le créneau des écrivain-es-commissaires remet en question la frontière des univers littéraires et muséaux (pensons au *Cabinet d'amateur. An Oblique Novel* d'Enrique Vila-Matas à la Whitechapel Gallery de Londres<sup>37</sup>), alors que l'exploration créative et non uniquement documentaire des fonds d'archives d'écrivain-es (comme la

série « Le lieu de l'archive<sup>38</sup> », cartes blanches données à des artistes et écrivaines par l'IMEC) propose un rapport singulier avec les manuscrits et autres artefacts de la création littéraire.

- 18 Le *texte littéraire médiatisé* ramène le texte à sa dimension de contenu qui fait l'objet d'une diffusion par un support médiatique (mais non sans être poétiquement déterminé par lui). Outre le livre, donc, des supports numériques, des fichiers audio et vidéo, des objets apparentés au format livre peuvent être des moyens pour faire circuler et rendre publics des textes littéraires. La proximité avec les réseaux professionnels et les modalités institutionnelles du livre y est la plus grande, même si, de l'intérieur, ce sont des univers perçus comme assez étanches – ainsi la littérature hypermédiatique semble bien étrangère à la production romanesque sous forme de livres. Les œuvres intégrées dans le *Désordre*<sup>39</sup> de Philippe De Jonckheere figurent sous ce volet autant que les notules d'Éric Chevillard<sup>40</sup> et des projets d'écriture collective comme *oùrs.land*<sup>41</sup>. Cette littérature numérique inclut tout aussi bien des récits cartographiques, des expériences de réalité virtuelle à teneur littéraire, que des livres en réalité augmentée comme la bande dessinée *Modern Polaxis*<sup>42</sup> de Sutu. Les œuvres audio et vidéo désignent les livres audio popularisés dans les trois dernières années, les vidéopoèmes (comme ceux diffusés au Film and Video Poetry Symposium<sup>43</sup> de Los Angeles ou au Fotogenia Film Poetry Festival de Mexico<sup>44</sup>) et les balados littéraires ; des variations paralivresques comme les zines et des hybridations comme des jeux vidéo à teneur littéraire ou des tarots<sup>45</sup> illustrent aussi les formes possibles de modulation de l'idée conventionnelle du livre comme support médiatique du texte littéraire.
- 19 Cet inventaire est bien sûr une proposition de travail, en ce qu'il est une avancée tâtonnante sur un terrain encore en friche. Le présent article en diffuse une troisième version stabilisée (2023A) ; l'avancée de ce chantier conduira à proposer d'autres versions, toujours plus fines et en phase avec les pratiques existantes<sup>46</sup>. Afin de faciliter sa compréhension et ses articulations, une synthèse graphique est ici jointe. La version la plus développée est hébergée par une instance numérique de thésaurus (Opentheso<sup>47</sup>), ouverte et consultable par le Web ou par API (afin de pouvoir l'intégrer à d'éventuels outils numériques). Y figurent les traductions en anglais des termes, ainsi que des définitions génériques pour chaque entrée – façon de contribuer à nommer, attester et cadrer ces appellations.
- 20 C'est notamment par ce type d'intervention, nous en faisons le pari, que le secteur des arts littéraires pourra s'inscrire dans les discours critiques autant qu'institutionnels, et poursuivre son évolution, toute proposition critique étant une cristallisation, aussi temporaire soit-elle, d'une réalité mouvante. La culture littéraire contemporaine, foisonnante, trouve peut-être dans ces extensions multiples une voie de renouvellement – à tout le moins une méthode de réflexion, de remise en cause. Ce questionnement fait peut-être écho aux préoccupations ressenties par le milieu littéraire, alors qu'il est encore et toujours déchiré entre un absolu symbolique (littérarité stylistique, reconnaissance, validation) et une revendication économique par des actrices et acteurs qui cherchent leur place (et leur dû) dans un modèle éditorial industriel et néolibéral. Réduire les arts littéraires à une position refuge en marge du marché du livre, aussi parasité soit-il par des impératifs insensibles au fait culturel, paraît toutefois faire l'impasse sur les transformations médiatiques des dernières décennies, qui agissent sur l'impulsion créative des artistes d'aujourd'hui notamment marquée par une dynamique de décloisonnement, ainsi que sur une

reconfiguration profonde des modalités de réception des productions culturelles, modalités conséquentes d'un espace public et d'un rôle social de l'art actualisés. Une telle remise en cause proposée par les arts littéraires pourrait plus avantageusement être perçue comme une façon de sortir la littérature de son rapport complexe, et un peu obsessif, avec l'idée de modernité (et celle, sanctifiée, du livre) qui jusqu'à hier l'avait passablement obnubilée.

Figure 1. « Nommer les arts littéraires », version 2023A, Littérature québécoise mobile/Ex situ, <https://ex-situ.info/projets/nommer-les-arts-litteraires/>.

NOMMER LES ARTS LITTÉRAIRES		LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE MOBILE / EX SITU		
TEXTE LITTÉRAIRE SPECTACULARISÉ	Performance littéraire	Coopération performance		
		Information littérale dans l'espace public		
	Séances littéraires	Publics littéraires	Publics littéraires	
		Publics littéraires	Publics littéraires	
		Publics littéraires	Publics littéraires	
		Publics littéraires	Publics littéraires	
	Spectacle littéraire	Éducation adressée de proche en proche	Éducation adressée de proche en proche	
		Éducation adressée de proche en proche	Éducation adressée de proche en proche	
		Éducation adressée de proche en proche	Éducation adressée de proche en proche	
		Éducation adressée de proche en proche	Éducation adressée de proche en proche	
TEXTE LITTÉRAIRE EXPOSÉ	Séances littéraires	Éducation adressée de proche en proche		
		Éducation adressée de proche en proche		
	Séances littéraires	Éducation adressée de proche en proche		
		Éducation adressée de proche en proche		
		Éducation adressée de proche en proche		
		Éducation adressée de proche en proche		
TEXTE LITTÉRAIRE MÉDIATISÉ	Hybridation littéraire	Éducation adressée de proche en proche		
		Éducation adressée de proche en proche		
	Littérature numérique	Éducation adressée de proche en proche		
		Éducation adressée de proche en proche		
		Éducation adressée de proche en proche		
		Éducation adressée de proche en proche		
	Ouvres littéraires audio/vidéo	Éducation adressée de proche en proche		
		Éducation adressée de proche en proche		
		Éducation adressée de proche en proche		
		Éducation adressée de proche en proche		
Variation pluri-visuelle	Éducation adressée de proche en proche			
	Éducation adressée de proche en proche			

PROJETS LITTÉRAIRES – EN COLLABORATION AVEC LES ÉCRIVAINS QUÉBÉCOIS MOBILES – PROJET EN PARTENARIAT AVEC LE CONSEIL DE RECHERCHE EN SCIENCE HUMAINES DU QUÉBEC

## BIBLIOGRAPHIE

- AUDET, R. (2019). « Penser les carnets numériques d'écrivain : écritures médiatisées et réinvestissement de l'idée de publication ». *Études littéraires*, 48(1-2), 177-190. <https://doi.org/10.7202/1057998ar>.
- AUDET, R. (2020). « La littérature au diapason de ses incarnations contemporaines (Les arts littéraires) ». *Nuit blanche*, 159. <https://nuitblanche.com/article/2020/08/la-litterature-au-diapason-de-ses-incarnations-contemporaines-2/>.
- AUDET, R., & LAHOUSTE, C. (2022). « Œuvres d'arts littéraires : comment rencontrent-elles leur public ? ». Maison de la littérature de Québec, journée d'étude, 21 octobre. <https://ex-situ.info/projets/>

nommer-les-arts-litteraires/journee-detude-oeuvres-darts-litteraires-comment-rencontrent-elles-leur-public-21-octobre-2022/.

BARTHES, R. (1971). « Réflexions sur un manuel ». In S. Doubrovsky, & T. Todorov (dir.), *L'enseignement de la littérature* (p. 170-177). Paris : Plon.

BAWIN, J. (2021). « Rester écrivain. L'exposition d'Enrique Vila-Matas à la Whitechapel Gallery ». *Captures*, 6(2). <http://www.revuecaptures.org/node/5274/>.

BIONDA, R. (2018). « Théâtre ou littérature ? Sur le fonctionnement artistique et opéral des textes de théâtre ». *Atelier de théorie littéraire Fabula*. [https://www.fabula.org/ressources/atelier/?/?Theatre\\_ou\\_litterature](https://www.fabula.org/ressources/atelier/?/?Theatre_ou_litterature).

BISENIUS-PENIN, C., AUDET, R., & GERVAIS, B. (2022). « Les arts littéraires : transmédiabilité et dispositifs convergents ». *Recherches & travaux*, 100. <https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.4655>.

GEFEN, A. (2021). *L'idée de littérature : De l'art pour l'art aux écritures d'intervention*. Paris : José Corti.

GENETTE, G. (1979). *Introduction à l'architexte*. Paris : Éditions du Seuil.

HABRAND, T. (2016). « L'édition hors édition : vers un modèle dynamique. Pratiques sauvages, parallèles, sécantes et proscrites ». *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, 8(1). <https://doi.org/10.7202/1038028ar>.

HEINICH, N. (2014). *Le paradigme de l'art contemporain : Structures d'une révolution artistique*. Paris : Gallimard.

LAHOUSTE, C. (2022). « "To be a jack of all trades and a king of none!" Philippe De Jonckheere, créateur multisupports ». Montréal : Éditions Figura. <http://figura.uqam.ca/parution/be-jack-all-trades-and-king-none-philippe-de-jonckheere-createur-multisupports>.

LAMY, J. (2020). « Un écosystème hétéroclite et dynamique ». *Nuit blanche*, 159. <https://nuitblanche.com/article/2020/08/les-arts-litteraires-ii-un-ecosysteme-heteroclite-et-dynamique/>.

LANG, A. (2021). *La conversation transatlantique - Les échanges franco-américains en poésie depuis 1968*. Paris : les presses du réel.

MARTENS, D. (2021). « "Ouvrir une boîte comme on ouvre la bouche." L'écrivain-commissaire dans les cartes blanches de l'IMEC ». *Littérature*, 203, 118-136.

MAYER, J. (2018). « Festival et prescription littéraire : L'exemple des Correspondances de Manosque ». In B. Chapelain, & S. Ducas (dir.), *Prescription culturelle : Avatars et médiamorphoses* (p. 221-236). Villeurbanne : Presses de l'ENSSIB.

MEIZOZ, J. (2018). « Extensions du domaine de la littérature ». *AOC*, 16 mars. <https://aoc.media/critique/2018/03/16/extensions-domaine-de-litterature/>.

NACHTERGAEL, M. (dir.) (2018). « Écritures expérimentales. Écrire, performer, créer à l'ère numérique ». *Itinéraires. LTC*, 2017-3. <https://doi.org/10.4000/itineraires.3708>.

NACHTERGAEL, M. (2020). *Poet Against the Machine : Une histoire technopolitique de la littérature*. Marseille : Le mot et le reste.

ROSENTHAL, O., & RUFFEL, L. (2010). « La littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre ». *Littérature*, 160. <https://www.cairn.info/revue-litterature-2010-4.htm>.

ROSENTHAL, O., & RUFFEL, L. (2018). « La littérature exposée 2 ». *Littérature*, 192. <https://www.cairn.info/revue-litterature-2018-4.htm>.

RUFFEL, L. (2016). *Brouhaha : Les mondes du contemporain*. Lagrasse : Verdier.

RUFFEL, L. (2016). « De la littérature en régime néolibéral ». In F. Cusset, T. Labica, & V. Rauline (dir.), *Imaginaires du néolibéralisme* (p. 271-287). Paris : La dispute.

VINET, J., & GILBERT, B. (2022). *Étude sectorielle sur les arts littéraires pour Productions Rhizome [Création et rayonnement des arts littéraires]*. Sainte-Pétronille : Pôles magnétiques. <https://productionsrhizome.org/fr/actualites/8599/creation-et-rayonnement-des-arts-litteraires>.

## NOTES

1. Pensons au cas singulier du poème “Speak White”, de Michèle Lalonde, déclamé lors de la mythique « Nuit de la poésie » qui s’est tenue à Montréal en 1970. De façon plus large, un certain « tournant oral » se fait jour dans la deuxième moitié du xx<sup>e</sup> siècle, autour des lectures publiques, des performances poétiques observables aux États-Unis, dont la France s’inspirera peu à peu (Lang, 2021).

2. Tanguy Habrand (2016) propose une lumineuse traversée des pratiques immédiatement éditoriales mais hors du champ central de l’édition littéraire.

3. On renverra bien sûr, à ce sujet, à *L’idée de littérature* (Gefen, 2021).

4. Voir l’étude sectorielle sur les arts littéraires rendue publique en 2022 (Vinet & Gilbert, 2022).

5. Le débat est ici inversé, alors que ces manifestations littéraires mises en spectacle pourraient être de fait avalées par les arts de la scène. L’impérialisme littéraire a plutôt conduit, par le passé, à l’hypothèse d’une absorption du texte dramatique par la littérature, dont l’éventuelle mise en scène n’était possiblement qu’un prolongement circonstanciel du texte – affiliation que les milieux du théâtre ont lourdement contestée (voir à ce sujet la synthèse de Bionda, 2018). Sur le terrain pourtant, ce rapprochement entre les arts littéraires recourant à la scène et le théâtre est quasi inexistant, les créatrices et créateurs se réclamant d’univers différents (et s’adressant aussi à des publics distincts).

6. On pensera par exemple aux milieux d’avant-garde où les propositions se faisaient à portes closes à destination de quelques membres du groupe, sans visée d’atteindre un large public.

7. Site *Les correspondances. Manosque / La poste*, <https://correspondances-manosque.org/>.

8. Page « Festival Extra !, Lectures, rencontres, performances, 6-10 sept. 2017 », site du Centre Pompidou, <https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/cdAaBnj>.

9. « Lieu unique de création, d’expérimentation et de circulation de spectacles littéraires, le FIL offre en effet son soutien, à la fois artistique et financier, à de nombreux écrivains et artistes en leur permettant de travailler avec des professionnels des arts de la scène » (page « À propos du FIL. Mission et engagements », site *FIL - Festival international de la littérature*, <https://www.festival-fil.qc.ca/a-propos-du-fil/>).

10. Site de Québec en toutes lettres, <https://www.quebecentouteslettres.com/>.

11. Site de la Maison de la littérature de Québec, <https://www.maisondelalitterature.qc.ca>.

12. Site des Productions Rhizome, <https://www.productionsrhizome.org>.
13. Site du Bureau des affaires poétiques, <http://www.affairespoetiques.ca/>.
14. Site de La poésie partout, <https://lapoesiepartout.com/>.
15. Site *Transcultures*. Centre interdisciplinaire des cultures numériques & sonores, <http://transcultures.be/>.
16. Page « Les Transatlantiques. Performances poésie et art audio », site *Transcultures*, <http://transcultures.be/projets/transatlantiques/>.
17. Ruffel poursuit sa réflexion contextualisante (2016) en proposant d'insérer le développement de ces pratiques dans la conjoncture économique et symbolique contemporaine, laquelle serait noyauté par le néolibéralisme qui fragilise les piliers habituels du monde du livre (auteur/éditeur/public). Les littératures hors du livre seraient de la sorte une modalité de création, mais aussi de réflexion dialectique engageant ces circonstances défavorables à la pratique littéraire.
18. Page du colloque « Penser les arts littéraires. Formes performatives, installations et technologies numériques », site de l'Université de Lorraine, <http://crem.univ-lorraine.fr/recherche/evenements/penser-les-arts-litteraires-formes-performatives-installations-et-technologies>.
19. Site de l'Observatoire du milieu littéraire franco-luxembourgeois, <https://obslit.huma-num.fr/>.
20. Programme des Rencontres Paroles vivantes, 2019, [https://arts-litt.org/wp-content/uploads/2020/04/Programme\\_1resRencontres\\_ParolesVivantes\\_2019.pdf](https://arts-litt.org/wp-content/uploads/2020/04/Programme_1resRencontres_ParolesVivantes_2019.pdf).
21. Deux comptes rendus ont été publiés à la suite de cette édition : Audet (2020) et Lamy (2020).
22. Site *Rencontres arts littéraires*, <https://arts-litt.org/>.
23. Ce sont d'ailleurs ces rencontres de 2020 qui ont conduit à la mise en place du RAPAIL (Réseau des arts de la parole et des arts et initiatives littéraires), regroupant des producteur·rices et des diffuseur·ses spécialisées dans le créneau des arts littéraires : <https://www.rapail.ca>.
24. Page “Programs”, site du Banff Centre for Arts and Creativity, <https://www.banffcentre.ca/programs/current-programs/literary-arts>.
25. Page “Literary Arts”, site du National Endowment for the Arts, <https://www.arts.gov/impact/literary-arts>.
26. Site de l'organisme Literary Arts, <https://literary-arts.org/>.
27. Site du projet de recherche « Littérature québécoise mobile » : <https://lqm.uqam.ca> et site du Laboratoire Ex situ / pôle Québec du projet LQM : <https://ex-situ.info>.
28. Veille entamée sur le site du projet « Littérature québécoise mobile » : <https://lqm.uqam.ca/fr/billet/initiatives-web-du-milieu-litteraire-durant-les-mesures-durgence-covid-19>, puis poursuivie dans le cadre d'une initiative plus large du CRILCQ : <https://crilcq.org/la-recherche/projets-de-recherche/interactions-culturelles/recensement-des-initiatives-culturelles-mises-en-oeuvre-au-temps-de-la-covid-19/>.
29. Remerciements, pour leur travail et leurs idées dans ce chantier, à Irma Bouchard, Alicia Chabot, Thomas Crête-Varty, Corentin Lahouste, Claudie Létourneau, Aude Meunier-Rochon, Maëlle Morin et Océane Roberge, et à la coordonnatrice du pôle Québec, Marie-Ève Muller.

30. Sur cette formulation, voir Audet (2019).
31. Cette démarche a été alimentée par le dépouillement des verbatims des trois rencontres sur les arts littéraires tenues de 2019 à 2021, le dépouillement de programmes de festivals littéraires au Québec, au Canada, en France et en Belgique, avec quelques incursions du côté des pratiques au Canada anglais et aux États-Unis.
32. Il pourrait être tentant d'établir un parallèle entre cette catégorie de pratiques et la spectacularisation manifeste de l'art contemporain, dont témoigne notamment Nathalie Heinich dans *Le paradigme de l'art contemporain* (2014). Pourtant, il faut l'entendre ici dans son sens premier d'inscription dans un espace scénique, formel ou improvisé, où un rapport scène/public prédomine et où une performance est produite.
33. Vidéo "Anne James Chaton & Andy Moor Casino Rabelaisien from CD 'Tout ce que je sais' (Unsounds 60U)", <https://www.youtube.com/watch?v=eY3uo-aUJn4>.
34. Page « Salomé Kiner & Charlotte Rocchi : "Grande Couronne". Lecture musicale », site *Les Sofalesungen/Lectures Canap*, <https://sofalesungen.ch/fr/programm/archiv/2021-q4/salome-kiner>.
35. Page « Le Désert Mauve de Nicole Brossard, en scène et en images », site de Productions Rhizome, <https://productionsrhizome.org/portfolio/15639/le-desert-mauve>.
36. Sara Brosseau, « Ceci n'est pas une pub : nouvelle exposition dans Saguenay », *Le Quotidien*, 3 septembre 2021, <https://www.lequotidien.com/2021/09/03/ceci-nest-pas-une-pub-nouvelle-exposition-dans-saguenay-8d110d1cf2bda623de99e8fa52d4b716>.
37. Page "'la Caixa' Collection of Contemporary Art. Selected by Enrique Vila-Matas", site de la Whitechapel Gallery, <https://www.whitechapelgallery.org/exhibitions/la-caixa-collection/> ; à ce sujet, voir Bawin (2021).
38. Page « Le lieu de l'archive », site de l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine, <https://www.imec-archives.com/matieres-premieres/librairie/lieu-archives> ; à ce sujet, voir Martens (2021).
39. Site *Désordre.net* : <http://desordre.net/> ; à ce sujet, voir Lahouste (2022).
40. Site *L'autofictif*, <https://autofictif.blogspot.com/>.
41. Site *ours.land*, <https://www.ours.land/>.
42. Site *The Secret Journal of Modern Polaxis*, <http://www.modernpolaxis.com/>.
43. Page "The Film and Video Poetry Symposium", site *Festhome*, <https://filmmakers.festhome.com/en/festival/the-film-and-video-poetry-symposium>.
44. Site *Fotogenia Film Festival*, <https://www.fotogeniafilmfestival.org/>.
45. Site *Clairvoyantes | Éditions Alto*, <https://clairvoyantes.com/>.
46. Elles seront rendues publiques sur cette page du site du Laboratoire Ex situ : <https://ex-situ.info/artslitteraires>.
47. Page « Arts littéraires », site *Opentheso | Huma-num.fr*, <https://opentheso.huma-num.fr/opentheso/?idt=th282>.

---

## RÉSUMÉS

Avec la montée de pratiques variées de publication (de mise à disposition publique) de la littérature, il paraît nécessaire de mieux cadrer et définir ce que l'on appelle de plus en plus fréquemment « arts littéraires », dénomination qui renvoie à l'idée de « littérature vivante », majoritairement déployée hors du livre. Une meilleure attestation de ces pratiques suppose de les situer dans les milieux littéraires nord-américains et européens, d'examiner l'état des discours critiques à leur sujet et de réfléchir plus avant à leur saisie terminologique. Textes littéraires spectacularisés, exposés et médiatisés : sous ces trois volets se regroupe l'ensemble des arts littéraires, selon le rapport que les textes entretiennent avec le support, le public et le contexte socioculturel. Une proposition d'inventaire et de classement des pratiques actuelles est soumise à la communauté, de façon à faire exister institutionnellement ces nouvelles formes de publication de la littérature.

With the rise of various practices of publishing (making literature available to the public), it seems necessary to better frame and define what is increasingly referred to as the “literary arts”, a term that refers to the idea of “living literature”, which unfolds outside the book. Closer consideration of these practices supposes to situate them within North American and European literary circles, to see the state of critical discourse about them and to reflect further on their terminological capture. Text-based events, text exhibitions, and mediated literary texts: all literary arts can be gathered under these three headings according to the relationship that texts maintain with the medium, the public and the socio-cultural context. A proposal for an inventory and classification of current practices is submitted to the community, in order to give institutional existence to these new ways of publishing literature.

## INDEX

**Keywords :** contemporary literature, theory of literary genres, performative arts, digital literature, exhibition, publishing, media

**Mots-clés :** littérature contemporaine, théorie des genres, arts performatifs, littérature numérique, exposition, édition, support

## AUTEUR

**RENÉ AUDET**

Centre de recherche Figura, Université Laval

---

# Dérivation

*Derivation*

---

# « Vous avez là du papier sous la main » : publication et réception de la page blanche de *Tristram Shandy*, des exemplaires imprimés aux exemplaires numériques

“Here’s Paper Ready to Your Hand”: Publishing and Reading Tristram Shandy’s Blank Page from Paper to Computer Screen

Marion Lata

---

- 1 Au chapitre XXXVIII du volume VI de *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, alors qu’il s’apprête à décrire la veuve Wadman, dont son oncle Toby est tombé amoureux, le narrateur orchestre un étrange renoncement : plutôt que de faire le portrait de ce nouveau personnage, il invite son lecteur à le dessiner lui-même. On lit ainsi:

*TO conceive this right, – call for pen and ink – here’s paper ready to your hand. – Sit down, Sir, paint her to your own mind – as like your mistress as you can – as unlike your wife as your conscience will let you – ’tis all one to me – please but your own fancy in it.* (Sterne, 1983, p. 376)

POUR bien concevoir ceci, – demandez une plume et de l’encre – vous avez là du papier sous la main. – Asseyez-vous, monsieur, peignez-la à votre fantaisie – aussi semblable à votre maîtresse que vous pourrez – aussi dissemblable à votre femme que vous le permettra votre conscience – c’est tout un pour moi – ne satisfaites en cela que votre imagination. (Sterne, 2012, p. 667)

- 2 Le paragraphe est suivi d’un espace en blanc qui est passé à la postérité sous le nom de « page blanche » (*blank page*), aux côtés des autres pages remarquables du roman, une page noire et une page marbrée. La création d’une lacune textuelle est loin d’être unique au sein de la tradition parodique dont *Tristram Shandy* est l’un des représentants les plus illustres et le phénomène se reproduit d’ailleurs en divers endroits du roman. Cependant, à la différence de l’essentiel de ces lacunes, cette page ne constitue pas seulement un blanc virtuel ouvert par le récit : elle possède aussi une « visibilité

matérielle » (Montalbetti, 1996, p. 165) qui dénuie son support de publication. Ce faisant, elle attire l'attention de chaque lecteur ou lectrice sur l'objet qu'il ou elle a effectivement entre les mains.

- 3 Cet objet est ce que la philosophie esthétique, faisant écho à l'usage courant, a appelé l'exemplaire. Au sein des études littéraires, seuls les historiens du livre, dans la lignée des travaux de Roger Chartier (2003), se sont véritablement intéressés à l'exemplaire en tant qu'objet conditionnant l'expérience de lecture. Du côté de la théorie comme de la critique, il est généralement passé sous silence ou considéré comme secondaire, le support contingent d'une œuvre comprise comme totalité linguistique idéale : certes, on lit toujours un certain exemplaire de *La Chartreuse de Parme* (le livre de ma bibliothèque), mais ce qui est visé par cette lecture c'est la lettre du texte de Stendhal (Genette, 2010, p. 319). Une telle approche correspond à une conception allographique de la littérature, théorisée par Nelson Goodman (1990) et à sa suite par Gérard Genette : l'œuvre littéraire y est définie comme un ensemble de caractères (appelé « script ») fixé par l'auteur, et manifesté par des exemplaires qui en fournissent une exécution correcte. Dans ce cadre, les propriétés matérielles des exemplaires ainsi que le rôle qu'elles peuvent jouer auprès des lecteurs lors de la publication sont tenus pour secondaires : les exemplaires existent d'abord en vue de l'œuvre, entité linguistique homogène<sup>1</sup>. Les théories de la réception se sont de même construites à l'écart de la notion d'exemplaire : si Wolfgang Iser a consacré un livre entier à *Tristram Shandy*, les particularités typographiques et éditoriales du texte n'y sont évoquées qu'en tant qu'instruments du discours narratif, dans une perspective linguistique qui virtualise le support de lecture (1988). Les évolutions théoriques récentes, sous l'influence de la philosophie pragmatiste (Citton, 2007 ; Macé, 2011 ; Coste, 2017) ou des sciences cognitives (Patoine, 2015), ont certes favorisé une saisie plus individuelle et parfois plus corporelle de la réception, mais sans intégrer la diversité des objets de lecture. Face à ces modèles où le texte reste une notion linguistique uniforme, la page blanche de *Tristram Shandy* donne par sa visibilité à sentir que la rencontre effective du public avec un texte peut être envisagée avec profit du point de vue de l'exemplaire plutôt que de celui de l'œuvre, à une échelle qui ne soit plus globale mais qui prenne en compte le texte matériel que chacun a sous la main<sup>2</sup>. Le blanc est en effet susceptible d'y varier, aussi bien en fonction des choix de publication que de ce que tel ou tel lecteur décide d'en faire.
- 4 Je voudrais montrer ici que, par la diversité matérielle de ses itérations et la manière dont elle sollicite son public comme une collection d'individus uniques, la page blanche peut servir de support théorique pour penser les modalités d'une publication qui repose non plus sur la ressemblance des exemplaires à une œuvre, mais sur les différences qui peuvent se manifester d'un exemplaire à l'autre. On verra d'abord en quoi la pensée allographique a pu influencer des lectures de la page centrées sur sa dimension linguistique, dans lesquelles la publication du blanc devient un point aveugle. Cet effacement critique se voit notamment remis en cause par la postérité numérique du texte. Ses différentes numérisations transforment en effet la page de façon substantielle et permettent de reconsidérer la diversité existant déjà dans les éditions papier. Dès lors qu'elle n'est plus seulement comprise comme un espace saturé par l'intention auctoriale, la page blanche peut enfin inviter à étendre notre compréhension du processus de publication aux appropriations privées que permet l'exemplaire personnel. On s'appuiera pour illustrer ce dernier point sur la diffusion de

certaines appropriations qui « font exemplaires » par le biais d'une publication seconde.

## Limites du blanc linguistique

### La page blanche invisible : conception allographique de la lacune matérielle

- 5 Les spécificités de publication de la page blanche permettent de pointer, dans un roman ancien et originellement conçu pour l'imprimé, les insuffisances d'une définition essentiellement linguistique du texte qui trouve aujourd'hui plus visiblement ses limites avec la multiplication des modes et des supports d'inscription « hors du livre » (Mougin, 2017 ; Rosenthal & Ruffel, 2018). Cette définition, qui domine une partie de la théorie esthétique et de la critique, rend difficile toute appréhension matérielle du blanc et donc de ses variations empiriques. À la fois dans et hors du texte, il est source de tiraillements théoriques et reste peu visible en tant qu'élément de mise en page.
- 6 Lorsqu'il établit dans son système des arts que la littérature relève de l'allographisme, c'est-à-dire d'une forme artistique qui ne peut être contrefaite, Goodman s'appuie sur l'articulation entre l'œuvre, qui correspond à la lettre d'un texte, et l'exemplaire, qui correspond à la copie matérielle fidèle de cette lettre. En régime allographique, les propriétés non-linguistiques de l'exemplaire sont considérées comme contingentes : seule est prise en compte son « identité orthographique ».

*Let us suppose that there are various handwritten copies and many editions of a given literary work. Differences between them in style and size of script or type, in color of ink, in kind of paper, in number and layout of pages, in condition, etc., do not matter. All that matters is what may be called sameness of spelling : exact correspondence as sequences of letters, spaces, and punctuation marks. (Goodman, 1968, p. 115)*

Supposons qu'on dispose d'une variété de copies manuscrites et de nombreuses éditions d'une œuvre littéraire donnée. Certaines différences entre elles sont sans importance : style et grosseur de l'écriture ou de la typographie, couleur de l'encre, nature du papier, nombre et agencement des pages, état, etc. Seule importe ce qu'on peut appeler son identité orthographique, c'est-à-dire une correspondance exacte quant aux séquences de lettres, aux espacements et aux signes de ponctuation. (1990, p. 149)

- 7 Pour cette raison, Goodman considère que la lettre auctoriale, qui fixe cette identité orthographique, est le « produit terminal » d'une œuvre littéraire (1990, p. 148) ; la publication couvre pour lui l'impression, la promotion et la distribution de cette œuvre (1996, p. 64-65).
- 8 On voit en quoi le roman de Sterne peut poser problème au sein d'un tel système, et comment la page blanche en particulier devient le lieu d'un dysfonctionnement. Tout d'abord, si l'on revient aux critères orthographiques listés par Goodman, quel statut peut-on accorder au blanc ? L'histoire de la publication du texte atteste qu'il est indubitablement d'origine auctoriale, ce qui explique d'ailleurs sa reprise quasi systématique d'une édition à l'autre, mais constitue-t-il un élément linguistique ? À première vue, la page blanche est plutôt la mise en évidence de l'absence de la lettre, et joue des effets spécifiques de ce retrait. On pourrait alors la rattacher aux espaces typographiques évoquées par Goodman, mais cette solution n'est pas entièrement satisfaisante dans la mesure où l'espace possède généralement un rôle fonctionnel

visant à séparer les mots pour les rendre lisibles. Ce n'est d'ailleurs pas ce terme qui est utilisé par Sterne, mais celui de « papier » (*paper*), soit le support d'inscription. C'est ce qui donne au blanc tout son sens : il ne constitue pas un simple espacement des caractères, mais bien ostensiblement un espace de suspension de la lettre auctoriale, qui semble en appeler à une intervention extérieure et postérieure à sa fixation. Il est ici utile d'en revenir à l'anglais : là où la tradition française parle de page « blanche », le terme “*blank*”, issu de l'ancien français, désigne dès le moyen anglais un « vide » demandant à être comblé<sup>3</sup>, et peut qualifier dans son sens moderne un document « où de l'espace a été laissé pour l'ajout spécifique d'une signature ou d'instructions » (“*left with an empty space for special signature or instruction*”<sup>4</sup>). Quand bien même on interpréterait cet appel à l'intervention comme entièrement fictionnel, on ne peut nier que le critère d'identité linguistique sur lequel s'appuie Goodman se trouve ici fragilisé, dans la mesure où c'est bien la présentation matérielle de la page qui vient signifier la lacune, un facteur matériel pour lui contingent.

- 9 Gérard Genette, qui reprend et prolonge la classification proposée par Goodman dans *L'Œuvre de l'art*, convoque pour sa part *Tristram Shandy* plusieurs fois. Il est alors intéressant de constater que le roman se trouve inscrit dans la catégorie des « œuvres mixtes », qui est une tentative de la part de Genette de rendre compte d'« exceptions notables » dans la production littéraire imprimée :

[I]l y a à cette norme [de contingence de la mise en page des textes] des exceptions notables, dont quelques-unes sont génériques (aller à la ligne après chaque vers et mettre une capitale en tête du premier mot), certaines personnelles (le refus des capitales chez e.e. cummings), et la plupart propres à telle ou telle œuvre. Les poèmes « figurés » de l'Antiquité (la *Syrinx* de Théocrite, aux vers décroissants comme les tuyaux d'une flûte de Pan) ou du Moyen Âge, les fantaisies graphiques de *Tristram Shandy*, [...] les effets de blanc de la poésie contemporaine constituent autant d'éléments paratextuels intransmissibles en diction mais en principe inhérents à l'œuvre, et qui abaissent son seuil d'idéalité très au-dessous du niveau strictement linguistique. On peut d'ailleurs aussi bien les décrire comme caractéristiques d'œuvres *mixtes*, faisant appel à la fois aux ressources de la langue et à celles (figuratives, décoratives, connotatives) des arts graphiques. (2010, p. 196-197)

- 10 On notera cependant que Genette assimile le blanc et les autres spécificités graphiques au *paratexte*, c'est-à-dire à ce qui, d'une édition à l'autre, remplit surtout un rôle fonctionnel et est susceptible de disparaître (1987, p. 12-13<sup>5</sup>). Il constitue en d'autres termes la part contingente de la publication ainsi que sa part non-littéraire. Chez lui le statut du blanc est simultanément idéal et précaire : il appartient en droit à l'œuvre mais peut toujours être supprimé. Ce tiraillement ne permet pas réellement de rendre compte des effets de la présence ou de l'absence du blanc sur la publication, ni surtout de l'influence de sa matérialité sur le statut du texte. Les divergences des exemplaires restent tenues à distance, et malgré les nuances qui lui sont apportées on peut considérer que l'on se trouve toujours face à une définition linguistique du texte.

## La page blanche comme espace impossible : destins critiques du blanc

- 11 L'une des conséquences principales de cette difficulté théorique est qu'elle a régulièrement empêché la critique de considérer la page blanche comme l'espace potentiel d'une inscription issue non plus de l'auteur mais des lecteurs, qui tirerait

parti de la dimension matérielle de la publication. L'essentiel des éditions papier du texte peut en effet concrètement accueillir le dessin ou l'écrit ; pourtant la question de savoir si les lecteurs du texte dessinent a souvent été ignorée ou mise de côté comme relevant d'une erreur d'interprétation. De nombreuses analyses choisissent ainsi de traiter le blanc comme une lettre auctoriale en négatif, ce qui de l'auteur devrait être là mais se retire visiblement. Dans cette perspective, la page blanche a pu être décrite comme une manière de « gommer les pensées » (Abensour, 1999) ou comme un ornement « en blanc » au sens musical du terme, permettant de s'assurer de manière paradoxale d'une bonne représentation et n'appelant qu'une interprétation virtuelle (Ogée, 1991). Peter de Voogd (2009, p. 145) y voit le témoin de l'impossible perfection d'une communication par le langage. Alexis Tadié évoque pour sa part l'hypothèse d'une intervention graphique, mais souligne que dessiner reviendrait à éliminer l'univers des possibles pour obéir à Tristram (2012, p. 1023-1024), ce qui équivaut sans doute pour lui à désobéir à Sterne. Ces lectures ne sont pas fautives : elles témoignent seulement d'un rapport avant tout linguistique au blanc, qui montre que l'on se situe ici du point de vue de l'œuvre, c'est-à-dire du texte en tant qu'objet de langage. Si l'on considère au contraire les exemplaires tels qu'ils sont publiés, on constate qu'une telle perspective maintient hors de l'analyse certaines possibilités offertes par la page et en fait un espace essentiellement virtuel, destiné à la projection d'une image plutôt qu'à sa concrétisation.

- 12 La question du dessin a aussi été plus directement tranchée par la négative et comprise comme un passage à l'acte se disqualifiant par excès de littéralité. Cette lecture est particulièrement propre aux analyses narratologiques de la page blanche, qui s'attachent à la manière dont doit être comprise l'invitation de Tristram. S'intéressant à la distinction entre narrataire et lecteur réel dans les romans parodiques, Christine Montalbetti (1996) considère ainsi le dessin comme un contresens :

La configuration ludique tient précisément à cette manière dont le livre contient un espace matériel qui n'est pas à investir dans le temps de la réception, et qui est seulement cet (impossible) lieu où le narrataire tracerait son portrait. Et aucun lecteur ne s'y trompe, quand les exemplaires de *Tristram Shandy*, à moins d'un contresens, conservent leur page blanche. (p. 169)

- 13 La matérialité du texte est ici prise en compte, mais c'est pour constater le divorce nécessaire entre la manière dont il est publié et les règles qu'il fixerait à sa réception : même s'il se déploie sous ma main, le blanc reste un espace « impossible ». On ne peut donner tort à Montalbetti sur le plan narratologique : n'ayant ni maîtresse ni serveurs prêts à m'apporter de l'encre, il est bien clair que les propos de Tristram ne me sont pas directement adressés. Pour justifier cette non-intervention, Montalbetti contraste le fonctionnement du récit dans le roman parodique avec celui des récits interactifs, où les adresses du texte peuvent être reçues de manière littérale par les lecteurs et lectrices :

Pour que le récit interactif fonctionne, il faut que je prenne pour moi, et à tout coup, les directives que je lis ; dans le roman parodique, au contraire, il n'y a pas de continuité postulée entre le narrataire et le lecteur. Là où le narrataire interpole, le lecteur réel peut (doit) continuer sa lecture. Et de fait, la page blanche que laisse le narrateur de *Tristram Shandy* pour que son narrataire y trace le portrait de Madame Wadman ne m'est pas destinée. (1996, p. 169)

- 14 Le passage d'un possible (le lecteur peut continuer sa lecture) à une prescription (le lecteur doit continuer sa lecture) me semble résumer la logique sur laquelle reposent les interprétations linguistiques du blanc. Celles-ci établissent une frontière entre les

lecteurs et le blanc pour en faire un espace intangible, identique d'une lecture à l'autre, ce qui sert généralement à construire un modèle de réception unifiée. Cependant, s'il est ici question de « lecteur réel » au singulier, on perçoit bien comment, derrière cette prescription, les comportements matériels des lecteurs et lectrices sont en fait susceptibles de varier.

- 15 Il est pour cette raison particulièrement intéressant que Montalbetti établisse ici un contraste avec les textes interactifs. En effet, la postérité numérique du roman entre dans une certaine mesure en tension avec cette affirmation. Tôt numérisé, il constitue l'une des œuvres les plus régulièrement citées par la critique consacrée à la littérature numérique, dans une perspective qui tend justement à en faire l'un des grands ancêtres des textes interactifs<sup>6</sup>. Si elle n'est pas exempte de contradictions<sup>7</sup>, cette généalogie choisie a le mérite, en mettant en avant les propriétés matérielles des différents supports de publication, de donner plus de pertinence à la question du dessin. Les pages blanches numériques qui se multiplient n'appellent en effet pas les mêmes gestes que leurs homologues de papier, et sont même moins directement inscriptibles : elles invitent paradoxalement à reconsidérer les possibilités « interactives » de la publication papier, mais aussi la diversité des appropriations lectorales auxquelles la page peut donner lieu. Ainsi c'est par le prisme des publications « hors du livre » que l'on peut en venir à penser une publication « hors de l'œuvre », c'est-à-dire considérée depuis la divergence des exemplaires, et dont on va voir qu'elle problématise la notion même de public.

## Un *Tristram Shandy*, des *Tristram Shandy* : quels publics pour quels exemplaires ?

- 16 Se poser la question d'une intervention concrète des lecteurs face à la page blanche, et mesurer ce qui permet ou empêche cette intervention, est une opération théorique de diversification, car elle requiert de s'intéresser à la fois aux dispositifs de publication dans leurs spécificités matérielles et à la manière dont les lecteurs interagissent avec ces dispositifs<sup>8</sup>. Les exemplaires constituent de ce point de vue des objets qui ont une existence individuelle et passent entre les mains et sous les yeux de lecteurs susceptibles de comportements de lecture variés, qui peuvent aussi les modifier. De plus, si la lettre auctoriale n'est plus un « produit terminal » que la publication viendrait surtout sanctionner, comme le voulait Goodman, la diffusion d'un texte peut se trouver prolongée par ces pratiques privées. C'est donc l'hypothèse d'une publication ouverte sur les appropriations d'un public diversifié que j'aimerais explorer ici.

### Page blanche et singularité lectorale

- 17 La page blanche se prête particulièrement à un tel traitement, car elle constitue dans le roman le lieu privilégié d'une réflexion sur la singularité qui parcourt tout le texte. Les éléments graphiques y sont régulièrement utilisés pour saisir une unicité qui relève du caprice ou du « dada » (*hobby-horse*) des personnages, qu'il s'agisse de rendre compte du mouvement particulier de la narration (Sterne, 2012, p. 672), dont les détours et vrilles suivent les méandres de l'esprit de Tristram ou du moulinet de bâton du caporal Trim (p. 857). Pour cette raison, toutes les itérations de la page blanche vont interroger la

manière dont un texte reproduit, quel que soit son support, peut confronter chaque membre de son public à sa propre individualité.

- 18 Cette confrontation passe d'abord par l'adresse à un narrataire qui est lui-même assez défini : on connaît son genre, sa situation maritale et sentimentale, et on possède des indices sur sa classe sociale. Le portrait esquissé renvoie plus globalement au fonctionnement des adresses dans le roman, qui varient pour faire exister des narrataires aux personnalités diverses : on croise par exemple un Lecteur sceptique (volume VII chapitre IV) ou une Lectrice distraite (volume I chapitre XX) que Tristram envoie relire un passage. Le récit crée ainsi une population floue de narrataires avec lesquels je ne coïncide jamais réellement, ce qui est déjà une manière pour le texte de réfléchir à l'hétérogénéité de son public : on ne peut anticiper qui aura le livre en main.
- 19 Ce système fait écho à une évolution de la relation littéraire au public que Michel Charles identifie dans la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle : « le public, ou le lectorat, n'est plus un corps social homogène et que l'on peut prétendre connaître : l'écrivain s'adresse moins à un public, à une collectivité, qu'à un ensemble d'individus sur les réactions desquels il peut s'interroger sans fin » (1995, p. 23). L'absence de cohérence du corps lectoral est peut-être ce qui explique que, contrairement à d'autres endroits de la narration, Tristram renonce à dessiner lui-même. Il ne s'agit plus, en définitive, de saisir les spécificités d'un personnage, mais bien celles d'un lecteur qui, fictif ou réel, lui échappe. Cette mise en retrait du narrateur, qui ne peut décider à l'avance de ce que chacun trouve attirant<sup>9</sup>, sollicite en fait la conscience de soi de chaque lecteur ou lectrice (Dupas, 1983, p. 210-211). Que j'y dessine ou non, la page devient alors un dispositif de différenciation intégré par la publication<sup>10</sup> : elle est le lieu où je peux me comparer aux autres lecteurs potentiels du texte, à ce narrataire qui n'est pas moi, mais aussi à ces lecteurs réels en possession d'autres exemplaires.

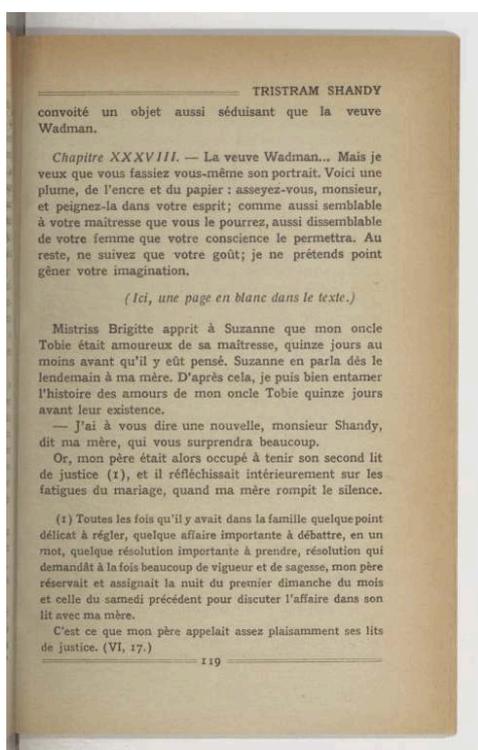
## Publication papier et gestes d'appropriation

- 20 Cette comparaison est d'autant plus marquée que, du côté des lecteurs, elle s'accompagne d'un choix qui dépend directement de la manière dont le blanc a été publié. Or il n'existe pas, du point de vue de l'exemplaire, un seul *Tristram Shandy*, mais bien des *Tristram Shandy*, susceptibles de varier au niveau de l'objet individuel (mon exemplaire personnel, marqué par mon usage), sériel (deux éditions différentes du texte), et médiatique (le support de l'exemplaire, papier ou numérique). C'est surtout ce dernier facteur qui retiendra mon attention, car il produit les différences les plus sensibles entre les pages blanches et permet d'aborder indirectement les autres types de variations.
- 21 Les premières pages blanches historiques, celles des exemplaires de l'édition originale, instaurent déjà un jeu médiatique avec le contexte éditorial de publication dont les approches linguistiques du texte ne peuvent rendre compte. À cette période, où l'on recourait encore à l'illustration en taille-douce, il était nécessaire de laisser des pages en blanc dans les livres qui devaient accueillir des gravures<sup>11</sup> (Walsby, 2020, p. 33-34) : c'est cet espace normalement dédié à une reproduction mécanique de l'image que Tristram offre à son Lecteur. On peut y voir un cas extrême où « la gravure d'illustration livresque joue avec les schémas de reproductibilité » (Friant-Kessler, 2006, p. 193) en se retirant pour céder symboliquement la place au dessin à la plume, nécessairement singulier. En s'adressant à un public familier des codes graphiques et

éditoriaux du genre romanesque de son époque (Barchas, 2003, p. 16), Sterne liait ainsi intimement modalités de publication et interprétation matérielle des exemplaires.

- 22 Les nombreuses éditions papier qui ont suivi, en langue anglaise ou en traduction, ont fait varier ces modalités, et avec elles les gestes de lecture réalisables face aux exemplaires. Si un espace concret est bien ménagé dans la plupart des volumes imprimés, on identifie néanmoins quelques exceptions qui modifient les conditions matérielles de réception : ainsi cette édition française de 1931 dans la traduction de Frénais de Bonnay porte-t-elle une simple mention « Ici, une page en blanc dans le texte<sup>12</sup> ».

*La vie et les opinions de Tristram Shandy, suivi de Le Voyage Sentimental, La Renaissance du Livre*, Paris, 1931, trad. Pierre Frénais de Bonnay, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9819265v>.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France.

- 23 En dehors de ce cas de figure, la particularité médiatique des versions papier du roman est que la page blanche, dès lors qu'elle est matérialisée, se prête toujours théoriquement à un geste d'inscription. Mon choix portera alors en premier lieu sur une éventuelle intervention. Je peux bien entendu continuer ma lecture sans dessiner : mais ce sera seulement après en avoir pris la décision plus ou moins consciente, et non par obligation matérielle. « Continuer » ne constitue pas une action uniforme, mais ouvre à tout un éventail d'opérations mentales. Si je choisis d'imaginer le portrait de la veuve Wadman, comme la narration m'y incite indirectement, me la figurerai-je sous les traits inventés de la maîtresse du narrateur, ou bien en m'en remettant à mes propres images, réelles ou rêvées, de corps féminins ? Je peux aussi, et c'est une option qui me tente, étant la lectrice que je suis, refuser le jeu textuel qui me met dans la position genrée d'un homme regardant une femme, et laisser mon idée de la veuve Wadman en blanc dans mon esprit comme sur la page.

- 24 Si je décide au contraire d'intervenir, il me faudra statuer sur le type d'inscription que je souhaite y ajouter. Ici les facteurs de variation se multiplient. Il me faut d'abord considérer, du côté de l'exemplaire, la qualité du papier et surtout l'ampleur du blanc. Bien que l'on parle communément de « la » page blanche, son étendue a en effet beaucoup varié selon les publications : l'édition originale présente, comme signalé, un recto et un verso où l'espace blanc correspond en fait plutôt à une page et demie ; plus proche de nous la *World's Classics* des Oxford University Press contient presque deux pages entières (recto et verso) ; l'édition Folio de 2012 en français donne un peu plus nettement une page (un verso) ; Christine Montalbetti, qui utilise la traduction G. F. de 1982, évoque pour sa part une « demi-page » (p. 165). Pour anecdotique qu'elle puisse paraître, la taille du blanc aura une influence directe sur la manière dont je pourrai intervenir sur mon exemplaire : l'espace dont je dispose pour faire le portrait de la veuve Wadman en dépend, de même que les effets de « coupe » imposés par le passage d'une page à l'autre.
- 25 Mais, plus largement, on peut aussi tenir compte des modalités de conservation et de circulation des exemplaires papier, qui déterminent, après la production de l'exemplaire lui-même, les règles selon lesquelles il est rendu public. Il est symboliquement plus compliqué, voire risqué, d'inscrire la page blanche d'une édition ancienne ou de valeur, pour peu qu'elle ne nous appartienne pas et qu'on la consulte par exemple en bibliothèque. J'interviendrais au contraire plus facilement dans mon moderne exemplaire de poche, justement parce qu'il se donne comme un objet de série peu individualisé. Dans ce cas ma modification parviendra peut-être aux personnes à qui je le prêterai ou à celles qui en hériteront... On le voit ici, la publication d'un texte peut s'entendre à une échelle qui dépasse le seul moment de sa production et de sa première commercialisation, particulièrement lorsqu'on prend en compte les possibles inscriptions qui peuvent se rajouter sur un exemplaire, question que la page blanche met pour ainsi dire au premier plan.
- 26 Il faut de plus souligner, cette fois-ci du point de vue des pratiques, que le blanc me laisse libre d'inscrire tout autre chose sur la page qu'un portrait figuratif de Mrs Wadman. On peut signaler ici le cas fascinant identifié par Anne Bandry-Scubbi (2009) dans une édition de 1785 de la traduction française de Griffet de la Baume : celui d'un lecteur qui a choisi de faire le portrait écrit d'une femme dans l'espace laissé blanc, et se plaint auprès de Tristram que deux pages sont insuffisantes<sup>13</sup> ! On voit ici que, bien qu'il donne des consignes au narrataire, Tristram n'a pas de pouvoir direct sur mon geste : crayon en main, je ferai bien ce que je veux. Les possibilités matérielles qui s'ouvrent alors (annotations, griffonnages, voire découpe ou collage) redonnent une visibilité à un ensemble de gestes qui peuvent être le lot de toute lecture privée, et qui constituent autant de modes d'appropriation inaperçus des textes, réagissant au dispositif de publication sur papier et le prolongeant à leur façon.

## Publication numérique et hybridations matérielles

- 27 Les diverses publications numériques du roman, qui se sont multipliées dès la fin des années 1980<sup>14</sup>, font en regard considérablement varier les conditions du choix de lecture auquel invite le blanc. D'une part, elles déplacent la définition que l'on peut donner de l'exemplaire tel qu'il se présente matériellement à moi. On parlera pour ces versions d'exemplaires numériques pour désigner non plus un objet concret (un livre),

mais le texte tel qu'il se manifeste sur mon écran à un instant  $t$  à partir de son inscription numérique. Cette inscription possède une matérialité qui n'a rien de purement « virtuel » : liée à une empreinte magnétique, elle ne devient lisible que par l'intermédiaire de différentes composantes mécaniques, qui vont déterminer sa forme et les gestes de lecture concrets qu'elle permet. L'exemplaire numérique est ainsi moins fixe que son homologue de papier, dans la mesure où il ne constitue plus un objet physique autonome, mais bien un affichage régulièrement recalculé, qui est susceptible de varier en fonction des propriétés de ma machine (par exemple le type d'écran utilisé) et des logiciels sollicités (dépendant du format lu et des réglages de consultation). D'autre part, il existe deux types distincts de numérisations du texte de Sterne : des numérisations d'exemplaires papier « en mode image », qui s'assimilent à une reproduction photographique, et des numérisations « en mode texte », qui encodent directement les caractères typographiques.

- 28 Le premier type de numérisations, dont on trouve de nombreux exemples dans la base Google Books ou sur Gallica<sup>15</sup>, réoriente la fonction de la page de manière intéressante, car en reproduisant son apparence, il ferme aussi de manière très visible les possibilités d'inscription. Les numérisations sont en effet généralement faites selon un mode de « capture » du texte qui n'accorde pas aux lecteurs de droit de modification sur ses données : il est dans ce cadre directement protégé des interventions extérieures, à moins que l'on ne mette à ma disposition des outils d'édition dans le logiciel de lecture. Dès lors, la page blanche devient le lieu d'un autre type de comparaison, cette fois intermédiaire, qui met en balance ce que m'autorisait l'exemplaire papier représenté et ce que me permet ou m'interdit l'exemplaire numérique que je consulte.
- 29 Les numérisations en mode texte, dont les liens matériels avec la publication livresque sont moins marqués, posent pour leur part la question du rendu du blanc dans des formats qui n'adoptent plus clairement l'unité de la page de codex. On peut ainsi identifier des éditions, assez rares cependant, qui le suppriment : c'est le cas de l'*ebook* 1079 du Gutenberg Project, archivé en 1997, qui n'inclut que l'espacement standard entre les chapitres suite à l'invitation lancée par Tristram.

Gutenberg Project, ebook n° 1 079, 1997, format HTML, <https://www.gutenberg.org/files/1079/1079-h/1079-h.htm>.

## C H A P. LXXXI

TO conceive this right,—call for pen and ink—here's paper ready to your hand.—Sit down, Sir, paint her to your own mind—as like your mistress as you can—as unlike your wife as your conscience will let you—'tis all one to me—please but your own fancy in it.

—Was ever any thing in Nature so sweet!—so exquisite!

—Then, dear Sir, how could my uncle *Toby* resist it?

Thrice happy book! thou wilt have one page, at least, within thy covers, which MALICE will not blacken, and which IGNORANCE cannot misrepresent.

## C H A P. LXXXII

AS *Susannah* was informed by an express from Mrs. *Bridget*, of my uncle *Toby*'s falling in love with her mistress fifteen days before it happened,—the contents of which express, *Susannah* communicated to my mother the next day,—it has just given me an opportunity of entering upon my uncle *Toby*'s amours a fortnight before their existence.

- 30 Ici la lacune redevient purement linguistique, pour des raisons qui tiennent sans doute plus à la méthode de numérisation adoptée qu'à une volonté éditoriale, ce qui la

rapproche *de facto* des lacunes non matérialisées de la tradition parodique. Il est par ailleurs intéressant de comparer les méthodes employées par d'autres numérisations en mode texte pour représenter l'espace de la page blanche. L'autre *ebook* proposée par le Gutenberg Project, qui porte le n° 39 270, reproduit l'édition Everyman de 1912 et indique en marge du texte la numérotation des pages, ce qui permet de marquer virtuellement son étendue.

Gutenberg Project, *ebook* n° 39 270, 2012, format HTML, <https://www.gutenberg.org/cache/epub/39270/pg39270-images.html>.

#### CHAPTER XXXVIII

To conceive this right,—call for pen and ink—here's paper ready to your hand.—Sit down, Sir, paint her to your own mind—as like your mistress as you can—as unlike your wife as your conscience will let you—'tis all one to me—please but your own fancy in it.

346

———Was ever any thing in Nature so sweet!—so exquisite!

- 31 Cependant, l'espace qui s'affiche reste très malléable et s'adapte à chaque écran : le marquage des pages résulte donc plutôt en une projection imaginaire de l'espace de la page blanche, à l'aune d'une page papier dont on ignore par ailleurs les dimensions réelles. L'édition HTML proposée par Masaru Uchida à partir de plusieurs numérisations de l'Oxford Text Archive fait pour sa part le choix de matérialiser la page blanche par des lignes ouvertes, qui la délimitent dans l'espace de la page web contenant l'intégralité du roman. Celles-ci ne rappellent pas un format de codex classique, notamment du point de vue des proportions qu'elles suggèrent : la page ainsi esquissée paraît presque carrée, et la découpe symbolique n'est que partielle, s'ouvrant sur la surface numérique plus vaste de la page web. On a donc affaire à une matérialité visiblement hybride, qui nous rappelle que les dispositifs de publication médiatiques se construisent nécessairement dans une forme de continuité avec ceux qui les ont précédés.

Masaru Uchida, "Laurence Sterne in Cyberspace", 1997, format HTML, [https://www1.gifu-u.ac.jp/~masaru/TS/vi.140-155.html#no\\_java\\_sorry](https://www1.gifu-u.ac.jp/~masaru/TS/vi.140-155.html#no_java_sorry).

C H A P. XXXVIII.

T O conceive this right. -- call for pen  
and ink. -- here's paper ready to your  
hand. ---- Sit down. Sit, paint her to  
your own mind ---- as like your mistress  
as you can ---- as unlike your wife as  
your conscience will let you -- 'tis all  
one to me ---- please but your own fancy  
in it.

---

[ 147 ]

---

[ 148 ]

----- Was ever any thing in Nature  
so sweet! -- so exquisite!

- 32 Toutes ces éditions permettent de prendre la mesure des différences que présentent un blanc écranique et un blanc de papier du point de vue de la lecture. Le blanc du livre photographié ou celui de la « page » web s'impose à l'œil mais ne s'offre pas à la main : on ne peut pas y dessiner ou y écrire. Cependant, si ces formats ne permettent pas d'inscription directe, il s'agit d'un choix éditorial plutôt que d'une réelle limitation technique. Un *ebook* consulté sur liseuse me donnera par exemple accès à des outils d'annotation (mais non de dessin, dans la plupart des cas). Il est par ailleurs aisé d'imaginer une version plus nettement interactive de la page blanche à partir de technologies existantes : elle pourrait devenir *pad annotable*, éventuellement accessible en simultané par plusieurs lecteurs, ou emprunter aux logiciels graphiques leurs fonctions les plus simples. Enfin, la manière dont les versions numérisées limitent mes gestes d'intervention n'a rien d'absolu : mon exemplaire numérique est toujours publié au sein d'un environnement numérique plus vaste, qui me donne accès à des outils d'édition. Une simple capture d'écran me permettra par exemple d'isoler la page blanche, devenue image potentiellement inscriptible via différents logiciels ; l'impression d'une version HTML me remettra quant à elle un nouveau blanc de papier sous la main.
- 33 D'exemplaires papiers en exemplaires numériques, ce ne sont donc ni les mêmes pages blanches, ni les mêmes possibilités d'appropriation qui se dessinent, donnant lieu à autant d'expériences de lecture différenciées. Cette absence d'homogénéité permet d'envisager la publication d'exemplaires comme un processus plus large que la simple diffusion de la lettre d'un texte, qui intégrerait notamment les modifications privées comme traces d'une circulation diversifiée, mais aussi les publications « dérivées » qu'elles peuvent constituer dès lors qu'elles sont partagées.

## La page blanche exposée : une publication des appropriations privées

- 34 Certaines appropriations particulières de la page blanche ont en effet connu une large diffusion, que l'on peut assimiler à une forme de republication dans la mesure où elles sont alors elles-mêmes reproduites en plusieurs exemplaires. Je voudrais analyser ici deux cas où la page blanche s'est trouvée « exposée » afin de rendre publiques les interventions que divers lecteurs avaient pu y pratiquer. De manière intéressante, sa diffusion impliquait de part et d'autre un isolement de la page du reste du texte qui contribuait, pour reprendre des termes goodmaniens, à en faire un objet autographique unique, un « tableau » autonome<sup>16</sup>. Cependant, derrière l'unicité de ces pages appropriées, ce sont aussi les possibilités d'une médiatisation de la réception dans ce qu'elle a de singulier qui apparaissent et donc des manières de donner visibilité à une lecture personnelle.

### “Paint Her To Your Own Mind”, portraits des lecteurs en artistes

- 35 Le premier cas est institutionnel, puisqu'il s'agit de l'exposition “Paint Her To Your Own Mind”, organisée en 2016 par le Laurence Sterne Trust. Ce projet fait suite à des initiatives similaires autour des autres pages remarquables du roman et invitait 147 artistes et écrivains à proposer, à partir de 147 reproductions de la page blanche de l'édition originale, leur propre vision de cet endroit du texte, ainsi que leur « conception de la beauté<sup>17</sup> ». Les « lecteurs » sollicités le sont en partie sur la base de leur notoriété, ce qui donne de la valeur aux pages blanches personnalisées et permet leur vente aux enchères à la suite de l'exposition. Cependant, il faut noter qu'au cours de l'exposition elle-même comme dans le catalogue numérique qui l'accompagnait, les différentes pages n'étaient pas directement attribuées : c'est seulement à l'issue de la vente que des noms leur ont été associés, notamment dans le catalogue papier publié ensuite (Laurence Sterne Trust, 2018). Ce choix de publication est intéressant, car il maintient partiellement les participants dans un rôle de lecteurs anonymes modifiant leurs exemplaires. De plus, les propositions me permettent d'accéder, en tant que lectrice, à une diversité de points de vue qui peut alimenter la tension entre narrataire et lecteurs réels et orienter autrement ma perception du dispositif de la page blanche. Tous les contributeurs, en effet, n'« obéissent » pas à Tristram : l'écriture, le collage, la photographie côtoient le dessin parmi les moyens employés ; toutes les pages ne constituent pas, au sens strict, un portrait ; parmi elles, certaines prennent leurs distances avec les représentations traditionnelles de la beauté féminine.

“Lady in Red”, Blank Page 78, Paint Her To Your Own Mind, 2016.

- 36 [Image non convertie]
- 37 La version n° 78 de la page blanche, intitulée « Lady in Red », donne par exemple à voir le portrait d'une personne pourvue d'une pilosité faciale et corporelle visible, maquillée et vêtue d'une robe rouge et de bijoux. Cumulant certains éléments stéréotypiques de l'iconographie de la femme fatale (couleur et coupe de la robe, lunettes papillon, cigarette et rouge à lèvres) et des traits physiques socialement identifiés comme masculins et féminins, cette représentation non-binaire intéresse en ce qu'elle échappe

au cadre hétérosexuel et cisgenre décelable dans le texte de Sterne, et à la fiction d'un lecteur masculin susceptible de s'inventer une épouse et une maîtresse. On peut également y voir un écho des variations de genre qui touchent les adresses aux narrataires, et des déplacements imaginaires auxquels celles-ci engagent la lectrice ou le lecteur, amenée à se projeter alternativement dans tel ou tel rôle. En somme, cette image de la beauté rappelle la diversité du public du roman, tout en valorisant un corps que l'on dira minoritaire.

Blank Page 59, Paint Her To Your Own Mind, 2016.



- 38 La version n° 59 joue pour sa part des différences entre supports, et consiste en une impression numérique de la page blanche sur laquelle est reproduite l'interface d'un logiciel d'édition graphique. Au centre, une carte mémoire d'appareil photographique sur laquelle a été imprimé le portrait d'une femme :

*The Photoshop window, with painting toolbox at the ready, has two files open, but the chosen one is obscured by the "unknown", an image overexposed to the point of emptiness. The space is occupied instead by a camera card hanging like a miniature portrait. This "ShanDisk" [...] gives scope for endless further portraiture. (Laurence Sterne Trust, 2018, p. 59)*

La fenêtre de Photoshop, avec sa barre d'outils graphiques prête à l'emploi, contient deux fichiers ouverts, mais celui qui est sélectionné est masqué par le fichier « inconnu », une image surexposée jusqu'à sembler vide. L'espace est occupé par une carte mémoire affichée comme un portrait en miniature. Ce « ShanDisk » [...] ouvre la perspective d'une infinité de portraits à venir. [Je traduis]

- 39 La surface de cette page blanche est hybride : version imprimée, et donc dépourvue d'interactivité numérique, d'une image écranique, elle reste cependant appropriable comme page de livre, puisqu'elle conserve des espaces blancs ; de plus, le « ShanDisk », jeu de mots formé à partir de SanDisk, nom d'une célèbre marque de cartes mémoires, est présenté comme le support potentiel de nouvelles variations sur le portrait de la

veuve Wadman, et invite donc son acquéreur à se faire photographe. Cette page redouble en quelque sorte le dispositif de la page blanche en refusant de livrer un portrait définitif (l'onglet "Blank Page" reste inaccessible au spectateur puisque la page est imprimée) et en mettant en scène un passage de relais symbolique du côté de la réception. Lieu de comparaison entre le livre et l'écran, elle souligne leur air de famille : les opérations d'édition représentées par les icônes du logiciel évoquent pour la plupart des manipulations éditoriales issues du support papier : dessiner, couper, coller... À travers la rencontre des médias sur la page, c'est donc bien le potentiel de démultiplication matérielle du texte qui est mis en exergue, ainsi que les différents modes de publication des exemplaires.

- 40 Enfin il faut remarquer que, comme la plupart des expositions, "Paint Her To Your Own Mind" n'a pas seulement permis la production de pièces uniques : des reproductions des pages sont accessibles en ligne via le catalogue numérique, mais aussi sous forme de pages rigides imprimées pour le catalogue papier, vendues en tirage limité par le Laurence Sterne Trust.

### "Filling in", dissémination de l'exemplaire connecté

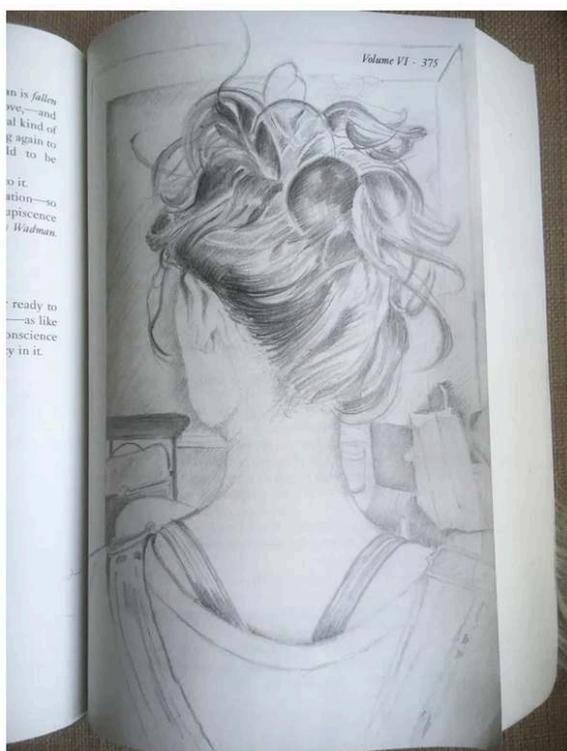
- 41 Mais les exemples de republication de la page blanche ne concernent pas uniquement des lecteurs illustres. On trouve aussi en ligne quelques exemples d'appropriations privées émanant de lecteurs plus anonymes. Ainsi le blog personnel Wordpress "Notes from the Duck-Rabbit Hole" (Rabidduckwit, 2019) présente-t-il des images de l'exemplaire papier modifié d'une internaute qui ne donne pas son nom. Dans le billet intitulé "Day 204: filling in", elle explique la démarche qui l'a conduite à dessiner sur la page blanche l'arrière de sa propre tête. Son texte rend très nettement compte des différents choix et réflexions qu'engage le rapport à la page blanche chez une lectrice particulière :

*I always wonder if anyone actually draws a picture on the blank page [...] Today I can definitely answer that question: some people do; or, more precisely, at least one person has done so, and that person is me. It was on a whim that I decided to draw in the book; it was just there and I felt like drawing and I thought "Why not?" But I wanted to draw in a way that would be relaxing; for that reason, I didn't want to draw a face—which is always, I realized, what I imagined one would draw there [...].*

*[...] I would draw the back of my OWN head. I liked the idea that it would be an act of self-portraiture in the Sternian mode but that also, in drawing myself looking away from the reader's gaze, I would kind of up-end what Tristram has in mind [...].*

Je me suis toujours demandé si les gens dessinaient vraiment sur la page blanche [...]. Aujourd'hui je peux clairement répondre à cette question : certains le font ; ou, plus précisément, au moins une personne l'a fait, et c'est moi. J'ai décidé de dessiner dans mon livre sur un coup de tête ; il était là, j'avais envie et je me suis dit « pourquoi pas ? » Mais je voulais dessiner pour me détendre ; pour cette raison je n'ai pas voulu dessiner un visage (je me suis rendu compte que c'est ce que j'avais toujours imaginé que quelqu'un y dessinerait [...]). [...] J'ai décidé de dessiner l'arrière de ma PROPRE tête. J'aimais l'idée que ce soit un geste d'autoportrait sur le mode sternien, mais aussi que je puisse, en me dessinant dos tourné au regard du lecteur, prendre en quelque sorte Tristram à revers [...]. [Je traduis]

Rabidduckwit, "Day 204: filling in", 1<sup>er</sup> Mai 2019, <https://duckrabbithole.com/2019/05/01/day-204-filling-in/>.



- 42 Le texte s'accompagne d'une photographie de la page blanche modifiée directement dans l'exemplaire. Le choix de dessiner l'arrière de sa propre tête constitue une stratégie lectorale spécifique vis-à-vis du texte : la lectrice souligne qu'elle est inspirée par l'art paradoxal du portrait sternien<sup>18</sup>, mais affirme également sa volonté d'échapper au schéma construit par la narration, qui place le corps féminin directement sous le regard des lecteurs. L'appropriation se conçoit comme une adaptation qui discute sa propre fidélité au projet de Sterne. De plus, la numérisation spécifique dont la page blanche modifiée fait l'objet permet de l'exposer pour elle-même, en la rendant accessible à un grand nombre d'autres lecteurs potentiels, ce qui permet de faire apparaître plus clairement les différences qui affectent la circulation des exemplaires papiers et des exemplaires numériques. J'ai souligné plus haut comment une inscription particulière sur exemplaire papier pouvait atteindre d'autres lecteurs par le biais du prêt ; mais dans ce cas, la diffusion se fait à l'échelle individuelle, un lecteur après l'autre. Certains des exemplaires numériques de *Tristram Shandy* sont au contraire des exemplaires connectés, qui sont affichés sur des écrans particuliers à partir d'un même ensemble de données. En l'occurrence, le billet de blog est hébergé sur les serveurs de Wordpress, ce qui permet à d'autres machines d'y avoir accès. Ce mode de publication connecté dissémine l'image de la page blanche modifiée auprès de plusieurs lecteurs en simultané, et multiplie ses exemplaires numériques, permettant ainsi la réception collective d'une modification originellement privée.

## Conclusion

- 43 Si la page blanche constitue un espace privilégié pour penser la publication, c'est qu'en dénudant le support d'inscription du texte elle rend perceptible non seulement la matérialité particulière de chaque exemplaire, mais aussi la manière dont cette matérialité sollicite chaque lectrice et lecteur et les opérations mentales ou concrètes qu'elle suggère, tolère ou interdit. Ainsi l'importance du dispositif de publication et les modalités selon lesquelles il transforme le sens d'un texte se trouvent soulignées (Rosenthal & Ruffel, 2018). Roman dont l'écriture est ancrée dans une culture du livre, *Tristram Shandy* peut devenir le prisme par lequel apparaissent les possibilités interactives du papier comme les modes d'édition et de republication du numérique. En l'approchant à travers ses exemplaires, c'est finalement la délimitation entre la diffusion publique et les vies privées d'un texte qui se trouve remise en question, autour du statut que l'on accorde à des traces de lecture dont la diffusion peut être ponctuelle et accidentelle aussi bien que massive et organisée. Des gestes ordinairement interprétés comme relevant d'une forme d'adaptation ou de création dérivée gagnent ainsi à être également considérés comme une étape supplémentaire du processus de publication, orientée non plus vers la production mais vers la réception du texte, et qui donne aux différents visages de la lecture une nouvelle lisibilité.
- 

## BIBLIOGRAPHIE

- ABENSOEUR, L. (1991). « Tristram Shandy et les vertiges d'une œuvre-vie ». *Cahiers Charles V*, 26, 201-215.
- BANDRY-SCUBBI, A. (2009). "Point blank, or Fulfilling Tristram's command of 'painting' on the white page". *The Shandean*, 20, 205-225.
- BARCHAS, J. (2003). *Graphic Design, Print Culture, and the Eighteenth-Century Novel*. Cambridge : Cambridge University Press.
- BOLTER, J.D. (1991). "Sterne and the Novel as Conversation". In *Writing Space: Computers, Hypertext, and the Remediation of Print* (p. 140-143). Hillsdale : Routledge.
- BOUCHARDON, S. (dir.) (2005). *Un laboratoire de littératures : littérature numérique et Internet*. Paris : Éditions de la Bibliothèque publique d'information.
- CHARLES, M. (1995). *Introduction à l'étude des textes*. Paris : Seuil.
- CHARTIER, R. (dir.) (2003 [1985]). *Pratiques de lecture*. Paris : Payot & Rivages.
- CITTON, Y. (2007). *Lire, interpréter, actualiser : Pourquoi les études littéraires ?*. Paris : Éditions Amsterdam.
- COSTE, F. (2017). *Explore : Investigations littéraires*. Paris : Questions théoriques.

- DUPAS, J.-C. (1983). « *The life and opinions of Tristram Shandy* : l'interrogation de la conscience de soi ». In R. Ellrodt (dir.), *Genèse de la conscience moderne* (p. 204-212). Paris : Presses Universitaires de France.
- FRIANT-KESSLER, B. (2006). "Tristram Shandy's mirroring images: refracting pictorial models and staging melancholy". *XVII-XVIII. Revue de la société d'études anglo-américaines des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, 63, 63-84.
- GENETTE, G. (1987). *Seuils*. Paris : Seuil.
- GENETTE, G. (2010 [1994, 1997]). *L'Œuvre de l'art : Immanence et transcendance, suivi de La Relation esthétique*. Paris : Seuil.
- GOODMAN, N. (2011 [1968]). *Langages de l'art : Une approche de la théorie des symboles*, trad. J. Morizot (1990). Paris : Arthème Fayard.
- GOODMAN, N. (2009 [1984]). *L'Art en théorie et en action*, trad. J.-P. Cometti et R. Pouivet (1996). Paris : Gallimard.
- HAYLES, K. (2002). *Writing Machines*. Cambridge Mass. : MIT Press.
- ISER, W. (1988). *Sterne: Tristram Shandy*, trad. D. Henry Wilson. Cambridge : Cambridge University Press.
- LANDOW, G. P. (1992). *Hypertext, The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Baltimore : Johns Hopkins University Press.
- MACÉ, M. (2011). *Façons de lire, manières d'être*. Paris : Gallimard.
- MONTALBETTI, C. (1996). « Mise en fiction de la lacune et de l'interpolation dans le roman parodique ». *Lalies. Actes des sessions de linguistique et de littérature*, 17, 161-173.
- MOUGIN, P. (dir.) (2017). *La tentation littéraire de l'art contemporain*. Dijon : Les Presses du réel.
- OGÉE, F. (1991). « Pli ou face ? Autour d'une page de Tristram Shandy ». *Études Anglaises*, 3, 257-271.
- PATOINE, P.-LOUIS (2015). *Corps/texte : pour une théorie de la lecture empathique*. Lyon : ENS Éditions.
- ROSENTHAL, O., & RUFFEL, L. (2018). « Introduction ». *Littérature*, 192, 5-18.
- DE VOOGD, P. (2009). "Sterne and Visual Culture". In T. Keymer (dir.), *The Cambridge Companion to Laurence Sterne*. Cambridge : Cambridge University Press.
- WALSBY, M. (2020). *L'imprimé en Europe occidentale, 1470-1680*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

## Corpus de pages blanches (éditions, catalogues, blog)

Laurence Sterne Trust (2018). *Paint Her To Your Own Mind*, catalogue papier tiré à 200 copies.

Laurence Sterne Trust (2016). « The Pages ». In *Paint Her To Your Own Mind*. <https://blankpage147.wordpress.com/>.

RABIDDUCKWIT (2019). « Day 204 : filling in ». 1<sup>er</sup> Mai 2019. <https://duckrabbithole.com/2019/05/01/day-204-filling-in/>.

STERNE, L. (1931 [1762]). *La Vie et les Opinions de Tristram Shandy, suivi de Le Voyage Sentimental*, trad. F. de Bonnay. Paris : La Renaissance du Livre.

- STERNE, L. (1982 [1762]). *Vie et opinions de Tristram Shandy*, trad. C. Mauron. Paris : Garnier Flammarion.
- STERNE, L. (1983 [1762]). *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Oxford : Oxford University Press.
- STERNE, L. (1997 [1762]). *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Gutenberg Project. <https://www.gutenberg.org/files/1079/1079-h/1079-h.htm>.
- STERNE, L. (1997 [1762]). *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gent. (1759-67)*, édition de M. Uchida, université de Gifu. <https://www1.gifu-u.ac.jp/~masaru/TS/contents.html>.
- STERNE, L. (2010 [1762]). *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Londres : Visual Editions.
- STERNE, L. (2012 [1762]). *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Gutenberg Project. <https://www.gutenberg.org/cache/epub/39270/pg39270-images.html>.
- STERNE, L. (2012 [1762]). *La Vie et les Opinions de Tristram Shandy, gentilhomme*, trad. A. Hédouin révisée par A. Tadié. Paris : Gallimard.

## NOTES

1. Cette homogénéité, très forte chez Goodman, peut être nuancée chez Genette, comme on le verra plus loin. Reste que, chez l'un comme chez l'autre, la plupart des propriétés matérielles des exemplaires sont considérées comme contingentes.
2. Ce programme théorique général est l'objet de ma thèse de doctorat, intitulée *Matières de lecture : pour une théorie de l'exemplaire, de la littérature papier à la littérature numérique*, sous la direction de Sophie Rabau, université Sorbonne Nouvelle, soutenue le 28 novembre 2022, <https://www.theses.fr/s174457>.
3. "Blaunk, adj.", *Middle English Dictionary*, University of Michigan Library, <https://quod.lib.umich.edu/m/middle-english-dictionary/dictionary/MED5130/>.
4. "Blank, adj. and adv.", *Oxford English Dictionary Online*, Oxford University Press, <https://www.oed.com/view/Entry/19885>, je traduis.
5. Genette souligne par ailleurs que les spécifications de mise en page des textes ne sont pas toujours respectées, ce qui fragilise le statut des éléments qu'il considère comme graphiques. De la même manière, l'usage qu'il fait de *Tristram Shandy* dans *Seuils* se limite aux éléments qui relèvent de la lettre (les notes intrafictionnelles et les dédicaces). Dans la mesure où il exclut explicitement de son examen les « éléments substantiels » (au sens de « matériels ») du paratexte il n'évoque jamais le cas des pages remarquables ou des tracés du roman.
6. Voir notamment pour la critique nord-américaine Bolter (1991, p. 140-143), Landow (1992, p. 102, 107), Hayles (2002, p. 38-39). Pour la critique française, Bouchardon (2005) mentionne également le roman à plusieurs reprises.
7. En particulier car elle insiste régulièrement, à l'exception de Hayles (2002), sur la manière dont le texte contournerait les « contraintes » du livre.
8. Le terme de « dispositif » est employé ici dans le sens qu'il a pris en sciences de l'information et de la communication à partir de la reformulation par Giorgio Agamben du concept foucauldien comme « [ce qui] possède la capacité de capturer, d'orienter, de

déterminer, de modeler et d'assurer les gestes, les opinions et les discours des êtres vivants » (2007). Il vise à rendre compte des contraintes et des possibilités matérielles associés aux modes de publication d'un objet littéraire en y réintroduisant une perspective technique.

9. On notera par ailleurs que ce jeu autour d'une beauté féminine infigurable est aussi un trope romanesque au XVIII<sup>e</sup> siècle : on le retrouve par exemple chez Fielding au chapitre 4 de *Joseph Andrews*, où une allégorie féminine de l'aurore est comparée à "whoever the reader pleases", « qui plaira au lecteur ».

10. Signalons d'ailleurs qu'une édition britannique récente du roman, réalisée par la maison Visual Editions, insère à l'endroit de la page blanche un miroir, confrontant ainsi littéralement chaque lectrice ou lecteur à sa propre image.

11. Pour une étude de l'histoire des illustrations du roman de Sterne, on renvoie à William Blake Gerard, 2006, *Sterne and the Visual Imagination*, Aldershot et Burlington, Ashgate.

12. Il est par ailleurs fascinant de se demander de quel « texte » il est ici question : s'agissant d'une traduction, il y a fort à parier qu'il faille entendre cette mention comme une référence non plus à l'œuvre mais bien à l'exemplaire traduit.

13. Je remercie Sylvie Kleiman-Lafon d'avoir porté cet article à ma connaissance.

14. L'ebook le plus ancien proposé sur l'Oxford Text Archive a été archivé en 1987.

15. Il faut noter que les numérisations de textes en mode image, aussi appelées fac-similés, s'accompagnent généralement aujourd'hui d'un mode texte généré par technologie OCR : c'est par exemple ce que propose Gallica.

16. Les œuvres autographiques sont pour Goodman (1990) les œuvres dont l'identité dépend de l'histoire de production, histoire qui est considérée comme contingente pour les œuvres allographiques comme les textes littéraires. Cela explique que, contrairement aux œuvres allographiques, elles puissent générer des faux : si je copie fidèlement la Joconde, j'aurais produit un faux ; si je copie correctement la lettre de *Tristram Shandy*, j'en produis un nouvel exemplaire.

17. "Continuing the theme of the two previous exhibitions (The Black Page & Emblem of My Work) *Paint Her to Your Own Mind* invites 147 artists / writers / composers to join in creating 147 different representations of beauty" (Laurence Sterne Trust, 2016, "The Exhibition", *Paint Her To Your Own Mind*, <https://blankpage147.wordpress.com/the-blank-page/>).

18. De manière intéressante, ce type d'anti-portrait se rapproche aussi de certaines représentations parodiques identifiables dans les illustrations romanesques du XVII<sup>e</sup> siècle : Janine Barchas (2003, p. 59) évoque ainsi le cas du frontispice de *The Life and Adventures of Sir Bartholomew Sapskull, Baronet*, roman de William Donalson de 1768, intitulé "The Reverse of Somebody", qui montre un portrait du narrateur de dos.

---

## RÉSUMÉS

Cet article s'intéresse, dans une perspective théorique et intermédiatique, aux modalités de publication imprimée et numérique de la célèbre « page blanche » de *Vie et opinions de Tristram Shandy* de Laurence Sterne. Intervenant au chapitre XXXVIII du volume VI du roman, cette page vient remplacer le portrait d'un personnage, la veuve Wadman, que le narrateur refuse de faire : il enjoint alors un Lecteur fictionnel à prendre lui-même la plume pour dessiner sur son exemplaire. Bien que cet épisode donne lieu, dans la majorité des éditions imprimées du roman, à l'insertion concrète d'une page blanche, la critique a peu pris en compte la possibilité d'une intervention effective des lecteurs et lectrices sur leur volume. Cette réticence est analysée comme relevant d'une conception allographique du texte littéraire, centrée sur l'œuvre comme entité linguistique. On propose, en regard, de s'appuyer sur la disparité des exemplaires de *Tristram Shandy* pour penser la publication comme un processus de diversification matérielle de la lecture. L'article compare ainsi les modalités concrètes de réception d'un corpus de pages blanches imprimées et écraniques, et examine la fortune numérique du roman de Sterne. Il s'intéresse ensuite, à travers plusieurs cas d'exposition de la page blanche, à la manière dont des pratiques matérielles de lecture généralement considérées comme privées peuvent, par des modes de diffusion « hors du livre », prolonger la publication, dans une mise en tension médiatique entre espace public et espace privé de la lecture.

This article focuses on the modalities of print and digital publication of the famous “blank page” of Laurence Sterne's *Life and Opinions of Tristram Shandy*. This page, which appears in chapter XXXVIII of volume VI of the novel, stands for the portrait of a character, the widow Wadman, that the narrator refuses to describe: he then instructs a fictional Reader to take up the pen himself and draw on his copy. Although this episode results, in the majority of the novel's printed editions, in the concrete insertion of a blank page, critics have given little consideration to the possibility of readers' intervention on their volume. This reticence is analysed as part of an allographic, linguistic conception of the literary text. In contrast, I suggest using the disparity of *Tristram Shandy's* copies to think of publication as a material diversification of reading. The article thus compares the concrete modalities of reception of a corpus of printed and digital blank pages. It then examines the way in which private material practices of reading can, through “non-bookish” modes of dissemination, extend the publishing process, creating a tension between public and private spaces of reading.

## INDEX

**Keywords :** literary materiality, Tristram Shandy, intermediality, reading

**Mots-clés :** matérialité littéraire, Tristram Shandy, intermédialité, exemplaire, lecture

## AUTEUR

MARION LATA

Université Sorbonne Nouvelle, Centre de recherches et d'études comparatistes (EA 172)

# Publier *L'Étranger* sur disques : une interprétation éditoriale de Camus

*Publishing L'Étranger on Records: An Editorial Interpretation of Camus*

Marion Brun

---

- 1 Publier la littérature sur disque, en livre audio, précède en partie le phénomène relativement contemporain de « l'extension du domaine de la littérature<sup>1</sup> » (Meizoz, 2018). En effet, malgré la difficulté de ce champ éditorial à devenir un mode de lecture habituel en France, le livre audio, qui connaît ses premiers balbutiements dans les années 1930, est contemporain des médias de masse et des processus d'adaptations et de transferts de la littérature vers le cinéma ou la radio (voir Pardo, 2015 ; Lang, Murat & Pardo, 2020 ; André & Cornillon, 2017).
- 2 En cela, on pourrait avancer que le livre audio, comme les adaptations cinématographiques et radiophoniques, participe mais aussi prépare cette extension du domaine de la littérature en renforçant sa « remédiatisation » (Baetens, 2018) sous différents supports. En d'autres termes, l'édition sonore constitue l'une des migrations de la littérature vers divers objets intermédiaires et construit *in fine* une appréhension « transmédiatique » (Jenkins, 2013) de la littérature. Envisager le livre audio comme l'une des éditions possibles de la littérature implique que le passage du médium livresque au disque ne change pas la nature de l'œuvre, mais la fait circuler par d'autres voies en tant qu'« œuvre allographe » (Goodman, 1976). Pour autant, le changement de contexte éditorial du livre au disque n'est pas neutre et contribue à réinterpréter l'œuvre littéraire.
- 3 Si le livre audio constitue bien une « littérature hors du livre<sup>2</sup> », peut-on le considérer comme une forme de « littérature exposée » (Rosenthal & Ruffel, 2010) ? Le livre sonore<sup>3</sup>, qui reste généralement d'une diffusion assez confidentielle, n'a pas vocation à rendre l'œuvre davantage visible, mais accompagne généralement un succès éditorial qui existe déjà. Ainsi, le livre audio permet d'offrir de nouvelles configurations d'exposition de la littérature sans pour autant qu'il s'agisse d'une littérature exposée (Rosenthal & Ruffel, 2010), vulnérable, en recherche de notoriété. Le livre audio ne s'expose pas en tant que tel puisqu'il ne s'appréhende pas par la vue mais par l'oreille :

aussi il n'évolue pas en régime de visibilité (Heinich, 2012), mais d'audibilité. Si les performances et les lectures publiques amènent aussi le spectateur à écouter et non à lire, le livre audio entre moins dans une logique promotionnelle : ces éditions sont souvent tardives et interviennent bien après la date de première publication<sup>4</sup>.

- 4 Cet article traitera ainsi des implications du livre audio en tant qu'objet éditorial à travers l'étude de cas des différentes éditions sonores de *L'Étranger* d'Albert Camus. En effet, le roman connaît trois versions discographiques : la lecture de l'auteur lui-même d'avril 1954, celle de 1983 par Serge Reggiani, enfin celle de 1986 de Michael Lonsdale rééditée en 1995 puis 2017. Ces disques sont également édités aujourd'hui sur des plateformes numériques comme Youtube et Vimeo. En dépit de la place incontournable de *L'Étranger* dans le canon littéraire, le livre audio n'est que très peu mentionné dans la critique universitaire et n'est pas évoqué dans le *Dictionnaire Camus* (Guérin, 2019) comme l'une des éditions de *L'Étranger*. Jean-François Cabillau en fait mention dans un article pour commenter la manière dont Camus prononce les verbes au passé composé : « ce sont plutôt les passés composés qui ont ici un volume phonique très réduit. Il suffit d'être attentif à la lecture de ce passage par Camus lui-même dans le disque : "*Albert Camus lit L'Étranger*" » (Cabillau, 1971). Évelyne Deprêtre s'y intéresse plus longuement dans un article mais dans une perspective pédagogique (Deprêtre, 2021). Pourtant, le style de l'ouvrage, qualifié par Roland Barthes de « style du silence », est décrit par des images vocales, dont celle de la « voix blanche<sup>5</sup> » (2002, p. 79). Par conséquent, la publication sur disque comporte un enjeu d'interprétation net : entendons-nous la voix blanche tant attendue ? Nous montrerons ainsi que malgré le manque de légitimité de cet objet éditorial, le livre audio peut se constituer en édition critique et savante qui renouvelle l'interprétation de l'œuvre littéraire.

## Quelques enjeux préliminaires de la publication audio de la littérature

### Un objet éditorial mineur

- 5 Le livre audio reste encore souvent perçu comme une édition de niche qui répond à un public spécifique : les malvoyants, les enfants, et ceux qui plus généralement seraient dans l'incapacité de lire. Même si le marché est en expansion, d'après les témoignages de plusieurs éditeurs (Martel, 2019), sous l'influence des podcasts, des réticences culturelles importantes en font une publication mineure. La hiérarchie entre oral et écrit, qui donne plus de valeur au second, continue de prévaloir. L'ouvrage de référence de Matthew Rubery (2014) permet de synthétiser ces préjugés contre le livre sonore : l'écoute est considérée comme une activité passive qui ne nécessiterait pas le même niveau de concentration que la lecture traditionnelle et les éditions sonores sont souvent abrégées comme un *digest*. Fanny Mazzone le décrit comme un « objet esthétique non identifié » qui repose sur « une médiation culturelle modifiant les conditions d'accès à la littérature en tant qu'objet d'art et connaissance du monde » (2016). Cette affirmation relève d'une entreprise de réhabilitation : elle présente le livre sonore comme un objet esthétique (pour tous) et non pratique (pour répondre aux difficultés de lecture de certains). En effet, l'usage du livre audio est souvent pédagogique (Goulard, 2020) : il peut être un outil pour l'apprentissage de la diction à destination d'un public étranger qui apprendrait la langue française. On en lit des

témoignages par exemple dans les commentaires qui font suite à la lecture à haute voix de *Caligula* par Camus disponible sur Youtube<sup>6</sup>. Le document peut aussi être utilisé par des usagers de la langue française qui préfèrent l'audition à la lecture<sup>7</sup>. De fait, le retrait de la figure du lecteur est l'une des hantises qui contribue à maintenir le livre audio comme objet éditorial mineur.

- 6 Malgré ces problèmes de reconnaissance, les éditeurs défendent leur collection en soulignant les spécificités esthétiques du livre audio. Par exemple, Laure Saget, directrice de la collection « Écoutez lire », explique dans un entretien radiophonique (Saget, 2019) que l'expérience émotionnelle est différente et que le caractère poétique d'un texte est souvent mis en valeur par la lecture orale (Martel, 2019). Depuis 2010, l'association « La Plume de Paon » organise le prix du livre audio, ce qui marque une volonté d'institutionnalisation du genre éditorial et un désir de se doter de voies institutionnelles spécifiques qui ne recoupent pas celles des autres prix littéraires ou musicaux. Le prix de l'académie Charles Cros, dont l'histoire est plus ancienne (l'académie a été créée en 1947), décerne également un prix pour les disques de « parole enregistrée » mais propose davantage de catégories dans le domaine musical. À titre d'exemple, les prix du livre audio 2020 sont attribués à : *À la Recherche du temps perdu* lu par Daniel Mesguich (Plume d'or), *Idiss* de Robert Badinter (Grand prix catégorie document), *Le Petit Nuage* d'Emmanuel Da Silva (Grand prix catégorie jeunesse), *Manifesto* de Léonor de Récondo (Grand prix catégorie contemporaine), *Martin Eden* lu par Denis Podalydès (Grand prix catégorie classique), *Si ma tante en avait* de San Antonio lu par Antoine de Caunes (Grand prix catégorie polar). Le succès éditorial d'un livre audio ne suit pas nécessairement la même courbe de reconnaissance que les éditions papier : en témoigne ainsi la présence dans le palmarès du livre de Léonor de Récondo qui n'a pas été sélectionné pour d'autres prix littéraires. Il est également notable que le palmarès se compose de deux œuvres classiques, ce qui rappelle une évidence : le livre audio est une réédition et peut être le témoignage de la patrimonialisation d'une œuvre devenue classique.

## Le livre audio : une édition incarnée

- 7 La médiation par le son implique à l'évidence un autre rapport esthétique à l'œuvre littéraire. Évelyne Deprêtre insiste par exemple sur la multiplicité des niveaux de lectures et de réalisations :
- Les œuvres littéraires en format sonore peuvent être considérées comme des multitextes dans la mesure où elles allient texte, voix (outil), interprétation (maniement de l'outil) et réalisation sonore (ajout de bruitage, de musique, d'effets sonores, etc.). (2021)
- 8 De façon analogue, Geneviève Gendron et Bertrand Gervais parlent non de multiplicité mais de double lecture :
- S'inscrivant dans ce contexte d'ouverture des pratiques de la lecture, l'œuvre sonore exige de concevoir la réception en fonction d'une double lecture : celles des lecteur-performeur et lecteur-auditeur. (2010)
- 9 La pierre angulaire de l'édition sonore est la voix : elle contribue à incarner la littérature, à donner corps au texte, à travers un souffle, un corps qui se fait entendre. Dans les disques qui nous occupent, on peut deviner par exemple les corps des interprètes. Michael Lonsdale avale sa salive pour marquer les points de suspension qui closent la phrase « J'ai connu une dame... c'était pour autant dire ma maîtresse »

(Camus, 1957, p. 50). Camus, en interprétant le dialogue suivant « “Elle était vieille ?” J’ai répondu : “comme ça” » (p. 28), paraît accompagner le « comme ça » d’une petite moue, qui se devine dans la diction de la réplique. Contrairement à la lecture silencieuse, peut-être plus abstraite, la lecture orale trouve une matérialité palpable et pousse l’auditeur à imaginer à la fois la fiction et le corps qui l’énonce.

- 10 Le livre audio trouve un intérêt immédiat quand la lecture est performée par l’auteur lui-même, objet d’une certaine fétichisation<sup>8</sup>. À ce titre, on pourrait citer le commentaire d’une internaute écoutant en ligne *Caligula* qui fait de la lecture auctoriale la seule légitime : « Camus lit si bien. Il me semble criminel d’écouter un audio de ses textes sans sa voix<sup>9</sup> ». Le livre audio tire parti de l’émotion de l’archive comme du désir de collecter la voix, une matière qui appartient à l’écrivain. L’auditeur cherche ainsi à accéder au laboratoire d’écriture, au « gueuloir » qui a pu constituer la genèse de l’œuvre, comme le précise Fanny Mazzone :

Ainsi s’énonce le postulat qu’à l’origine de chaque texte se trouve la voix qui l’a dicté. [...] La « Bibliothèque des Voix » s’inscrivait dans cette démarche théorique de restitution de la voix située à « l’orient » du texte. (2016)

- 11 Ce fantasme d’accéder à l’avant-texte par la lecture de l’auteur est aussi commenté par Daniel Mesguich à propos du livre audio de Camus :

L’enregistrement de *L’Étranger* lu par Camus donne à coup sûr à entendre un autre *Étranger* que celui lu dans le silence d’une chambre, ou même par l’acteur Michael Lonsdale. La voix lancinante, hypnotique de (fausse) monotonie, de Camus, ses rythmes, son *ton* surtout, ne semblent pas venir d’un papier posé devant les yeux, ni d’une bouche derrière un micro, mais véritablement d’une écriture d’avant l’écriture, et ajoutent, littéralement, à la lettre du texte. (Mesguich, 2017)

- 12 L’auditeur peut par exemple s’émouvoir d’entendre dans l’enregistrement de Camus le froissement des feuilles qui permet d’imaginer l’auteur à sa table d’écriture.

## Replacer la littérature au carrefour de plusieurs traditions orales

- 13 Enfin, le livre audio invite l’auditeur à repenser l’œuvre à l’aune de trois traditions orales : le conte populaire, le théâtre et la poésie orale. Il plonge l’auditeur dans trois imaginaires qui se superposent à son écoute : la veillée et la lecture familiale, la scène dramatique et l’interprétation de comédiens professionnels, enfin la musicalité de la langue lyrique. Les trois imaginaires sont susceptibles d’être mobilisés à l’écoute de *L’Étranger*, ce qui explique l’intérêt de la médiation audio. En effet, depuis la première critique de Sartre<sup>10</sup>, le conte est un horizon générique que l’interprétation audio peut souligner. Fabienne Pascaud est sensible à cette dimension en écoutant la version auctoriale :

Porté par le timbre de l’écrivain, on écoute de bout en bout, comme un drôle de conte absurde, l’histoire de ce Meursault qui ne trouve de paix que dans le détachement, de liberté que dans l’absence d’espoir<sup>11</sup>...

- 14 La filiation théâtrale est également perceptible dans le cadre du livre audio : *L’Étranger* est en partie théâtralisé par l’interprétation de Serge Reggiani, ancien comédien des *Justes*. Cette théâtralisation est notamment marquée dans les passages dialogués. Serge Reggiani supprime les marques d’énonciation comme « j’ai dit », « il a ajouté » et interprète différents personnages en changeant sa voix. Ainsi, dans le dialogue avec le directeur de l’asile, l’enregistrement de la voix dans un écho qui la fait résonner donne

l'impression que deux interprètes échangent. Toutefois, plusieurs journalistes notent également la poétisation de la prose camusienne sous l'effet de la diction :

Vous voyez encore le style du Camus de *L'Étranger* comme un exemple d'écriture blanche ? Écoutez la lecture qu'en fait son auteur (aux éditions Frémeaux et Associés), et la blancheur que vous prêtiez au style se teindra des ors de la poésie en prose. (Brocas & Perdereau, 2011, p. 8)

- 15 On lit également cette réflexion dans l'article de Christophe Rioux :

Vous sera alors révélée la vraie nature de l'écriture camusienne – de la poésie en prose, mais si sobre et maîtrisée qu'on l'a étiquetée « écriture blanche ». (2020, p. 18)

- 16 Pour appuyer cette impression de prose poétique, on peut remarquer que la rapidité de la diction de Camus donne un aspect très litannique aux énumérations : c'est le cas lorsqu'il lit la dernière phrase, très longue, qui conclut le premier chapitre. Les descriptions sont également mises en valeur par la diction de l'auteur qui ralentit son élocution à la fin du deuxième chapitre et souligne le lyrisme et la célébration des beautés de la ville. La voix sèche de Camus souligne les recherches d'allitération dans la scène du meurtre parsemée de consonnes sifflantes qui font résonner « les cymbales du soleil » (1957, p. 95). Ainsi, la médiation par l'audio fait fluctuer les démarcations génériques et transforme l'appréhension de l'écriture romanesque qui ressemble tantôt au théâtre, tantôt à la poésie, tantôt au conte.

## Éditorialisation sonore de *L'Étranger*

- 17 À la fois disponible sur disque, cassette, ou en version numérique, le livre audio est polymorphe et répond à des stratégies éditoriales distinctes qui influent sur la réception du texte par l'auditeur. Le paratexte, l'illustration, le format, la sélection des pistes changent ainsi à chaque parution, ce qui manifeste des inflexions de l'instance éditoriale<sup>12</sup>. Les éditions sonores de *L'Étranger* n'échappent pas à ce foisonnement puisque les différentes versions – de Camus, de Reggiani, et de Lonsdale – sont rééditées à plusieurs reprises, en raison des évolutions technologiques des supports.

### Archive auctoriale et disques de comédiens : faire une version savante de référence

- 18 Le disque de *L'Étranger* lu par Camus est issu d'une lecture radiophonique d'avril 1954 diffusée dans « Lecture du soir » en trois émissions d'une heure qui peut être considéré comme un « trésor d'archive » selon les termes d'Alexis Brocas et Hélène Perdereau :

Des enregistrements comme ceux de *L'Étranger* par Camus relèvent des trésors d'archives, au même titre que les manuscrits. Mieux, ils contiennent des informations que ne sauraient rendre ceux-ci. Tel cet enregistrement de Guillaume Apollinaire en 1913 (consultable sur Internet) qui permet aux amoureux d'*Alcools* de réaliser un fantasme blasphématoire : reponctuer « Le pont Mirabeau » en se fiant à la scansion de l'auteur. Et serait-ce le fantôme d'un accent polonais que l'on perçoit dans la voix du Mal-aimé ? De même, en écoutant le souffle de Camus dans sa lecture de *L'Étranger*, vous apprendrez d'une façon différente, mais frappante, ce que vous dit la biographie d'Olivier Todd sur sa tuberculose. (2011, p. 8)

- 19 L'émission produite par François Régis Bastide et réalisée par Gérard Herzog prend place dans la programmation du « Club d'essai », atelier de création radiophonique

resté célèbre pour la liberté d'expérimentation laissée aux poètes. Dans la programmation de cette année 1954, peu d'auteurs se prêtent eux-mêmes à la lecture. Nous trouvons surtout des lectures menées par des acteurs : Jean Servais pour *L'Or* de Blaise Cendrars ou Michel Bouquet pour *Les Dieux ont soif* d'Anatole France. Du fait de la longueur de l'émission, le premier disque de 1960 paru chez Adès n'est qu'un « florilège » d'extraits des chapitres I, V, VI. Les versions de 1979 et 1989 (toujours chez Adès) sont toujours partielles et il faut attendre le disque de 2003 chez Frémeaux et associés pour que la lecture intégrale soit éditée. Dans cet ensemble, le disque de 2003 fait figure de référence : son paratexte est particulièrement riche, notamment grâce à la participation du biographe Roger Grenier, rédacteur d'un livret d'accompagnement qui propose des pistes d'analyse (« La passion de la vérité », « La mère silencieuse ») et des éléments d'information sur la genèse du texte (« Sources »). Cette édition sonore fait ainsi figure d'édition « savante » dans les versions audio disponibles. Le disque tient (ou a tenu) également une place centrale dans le catalogue de l'éditeur, comme en témoigne un article du *Point* de 2006 : « Camus lisant "L'Étranger" est la meilleure vente littéraire des éditions Frémeaux et Associés (70 000 exemplaires) » (Marin La Meslée, 2006, p. 139).

- 20 Les versions audio de Serge Reggiani et Michael Lonsdale sont souvent moins valorisées et moins commentées dans la presse que la lecture auctoriale, du fait que ce sont des lectures de comédiens. Daniel Mesguish commente d'ailleurs cette différence de statut ainsi : alors que la lecture auctoriale nous renseigne sur les intentions d'auteur et sur son laboratoire d'écriture, la lecture des comédiens, quoique plus professionnelle, ne serait que le reflet d'une lecture d'époque :

Les acteurs, de manière générale, lisent « mieux », sans doute (il y a là aussi, hélas, tant d'exceptions !), mais ne feront, pour finir, que nous renseigner sur la manière dont, à une époque donnée, la société des acteurs concevait telle œuvre. (Mesguish, 2017)

- 21 Cependant, la version de Michael Lonsdale, récompensée en 1995 par l'académie Charles Cros, est généralement préférée au disque de Reggiani et comparée à la version auctoriale dans la presse :

J'ai deux versions audio de *L'Étranger*, l'une par l'acteur Michael Lonsdale, un peu minérale, un peu détachée, comme le personnage de Meursault ; l'autre par Camus lui-même qui me touche profondément. On y entend ses origines pieds-noirs, ses petits matins enfumés, son tabac chaleureux. (Hayat, 2017)

- 22 Le disque de Serge Reggiani n'a jamais été réédité depuis 1983, ce qui indique un succès éditorial de moindre mesure. Au contraire, celui de Michael Lonsdale a été réédité à plusieurs reprises : d'abord disponibles sur cassettes en 1986, le livre audio connaît plusieurs éditions en 1995 et 2017 sur disques. Dans la version de 1995, Jules Roy préface le disque de Michael Lonsdale. Cette préface allographe qui imite les seuils du livre distingue et cautionne la lecture de Lonsdale par un ami de Camus. Ce faisant, l'édition de Lonsdale répond à l'appareil critique du disque de Camus présenté par le biographe et cherche à acquérir un statut équivalent au disque auctorial de référence.

## Faire un disque ou faire un livre : la couverture du livre audio

- 23 Le livre audio assume plus ou moins fortement une coloration musicale et une parenté avec le disque musical. Serge Reggiani, par l'abondant usage des bruitages et de la musique en fond sonore, assume cette filiation. Au contraire, les lectures de Camus et

de Michael Lonsdale se déroulent dans le silence et répondent aux usages d'une lecture à haute voix. L'intervention musicale est pratiquement inexistante dans l'enregistrement de Camus où elle ne sert qu'à l'introduction du disque et à sa conclusion : on entend des extraits de la *Sérénade op 24* de Schönberg et de *La Sonate pour flûte traversière* de Naudot. L'enchaînement entre les chapitres est assuré par la voix de Camus qui lit « chapitre I », « chapitre II », etc. Le disque de Lonsdale propose des transitions musicales qui suggèrent la fin d'un chapitre sans que le lecteur ne l'énonce lui-même. Comme pour l'enregistrement de Camus, il s'agit d'extraits de musique classique : le *Quatuor n° 9* de Beethoven et *La Suite pour violoncelle* de Bach. Ces morceaux assument un rôle purement fonctionnel de seuil. Ce ne sont pas les mêmes choix musicaux que nous pouvons trouver dans le disque de Reggiani, qui cherche une modernisation en choisissant des sons synthétiques et de la musique disco. Cette réalisation toute en bruitages et sons accentue la lecture théâtralisée : elle prend place dans un contexte sonore, qui favorise la visualisation des lieux et des situations. On entend par exemple les bruits de moteur du bus (chapitre I), des pas et des portes quand Meursault circule dans l'asile (chapitre I), de conversations dans le restaurant (chapitre III), ce qui permet parfois d'omettre certaines phrases du texte, tout en conservant l'information.

- 24 La couverture très starifiée, qui affiche le portrait photographique de Serge Reggiani, valorise davantage l'interprète que le disque de Michael Lonsdale, dont le portrait, de petite dimension, s'efface derrière l'illustration. Cette éditorialisation de Serge Reggiani en tête d'affiche du disque reprend les codes de la pochette de disque, qui met en avant l'interprète des chansons. L'édition Lonsdale se distingue nettement de cette stratégie puisqu'elle adopte les illustrations qui sont celles des livres. L'illustration de la collection « Folio plus » de *L'Étranger* est identique à celle du livre audio : il s'agit de *Conférence nocturne* d'Edward Hopper. De même, la photographie de Gérard Rondeau est reprise de la couverture du livre de la collection « Folio ». La collection « Écoutez lire » de la maison d'édition Gallimard cherche l'indistinction entre livre et disque : le format ne ressemble pas, à dessein, à une pochette de disque, mais préfère adopter les dimensions propres au livre grand format, marquant l'énonciation éditoriale (Souchier, 1998) qui légitime le support audio. L'illustration de la première pochette de disque « Albert Camus lit *L'Étranger* » de 1960 évoque également la couverture d'un livre : l'encadrement rouge qui précise « Florilège », « Littérature », puis « XX<sup>e</sup> siècle » inscrit le disque dans une série d'anthologies pour un usage pédagogique et scolaire.
- 25 Notons que les illustrations éditoriales des disques confrontent deux lectures : l'une solaire, comme la couverture or de 1979 chez Adès, et l'une nocturne, dominante pour accompagner le disque Lonsdale. Même si l'auteur lui-même dans la préface à l'édition universitaire américaine précise que Meursault est « amoureux du soleil » et « qui ne laisse pas d'ombres » (Camus, 1962, p. 1928), les éditeurs choisissent souvent de façon paradoxale, voire peut-être fautive, un thème nocturne comme la photographie de Gérard Rondeau qui présente au premier plan une ombre, métonymie du mystère du personnage. Cette double lecture est sensible dans l'interprétation du texte menée par les lecteurs : on peut ainsi opposer d'un côté Camus et Reggiani, nettement solaires, à Lonsdale, à la voix plus crépusculaire. Fabienne Pascaud commentait ainsi la voix camusienne « nette, précise, lumineuse », « voix presque tranchante<sup>13</sup> ». Celle-ci s'oppose à la voix plus âgée de Michael Lonsdale, souvent atonale. Les bruitages du disque de Reggiani soulignent le parti pris solaire de l'interprétation : en effet, à chaque

fois que le mot « soleil » est prononcé, il est accompagné d'un bruit strident, métallique, qui annonce le meurtre, ajoute un effet dramatique et désigne le climat méditerranéen comme responsable du meurtre.

## Éditions numériques ou éditions sauvages ?

- 26 Ce premier panorama éditorial des versions audio de *L'Étranger* n'évoque pas les éditions numériques accessibles sur les plateformes comme Youtube et Vimeo. On trouve ainsi plusieurs extraits des trois versions, plus rarement celle de Lonsdale<sup>14</sup>, qui semble davantage protégée par l'éditeur. Il est actuellement possible d'écouter en ligne l'intégralité de la lecture faite par Camus sur Vimeo<sup>15</sup> ainsi que celle de Serge Reggiani (Reggiani, 2018) (en deux parties). Ces éditions, les plus directement accessibles, et souvent consultées par les étudiants et professeurs pour des raisons de gratuité, sont donc des supports non négligeables du livre audio. Ce sont pourtant des versions pirates et les mises en ligne récentes prouvent que les liens sont régulièrement supprimés pour des raisons de propriété intellectuelle : par exemple, la lecture de Camus a été publiée sur Vimeo en 2020, à la suite de la suppression de la version Youtube, désormais indisponible. Bien que l'on puisse défendre la libre-circulation de ces contenus (Goldsmith, 2020), ces éditions numériques, à la légalité douteuse, pourraient aussi être considérées comme des « éditions sauvages », selon la terminologie de Jacques Dubois qui qualifie de « littérature sauvage » et de « littératures minoritaires » les œuvres « qui ne participent d'aucun des réseaux [habituels] de production-diffusion, qui s'expriment de façon plus ou moins spontanée et se manifestent à travers des canaux de fortune » (Dubois, 2005, p. 192). Tanguy Habrand, dans le numéro consacré à la littérature sauvage dans *Mémoires du livre*, emploie spécifiquement cette expression pour parler des « pratiques d'édition qui enfreignent les normes juridiques de l'institution éditoriale » (Habrand 2016). Ce n'est pas seulement leur manque de légalité qui « ensauvage » ces éditions dans le cas du livre audio, c'est la présentation elle-même du document qui est particulièrement lacunaire. Ainsi, sur Vimeo, la publication est émise par l'utilisateur « Pixieszzz » sans précision sinon le titre « *L'Étranger* lu par Albert Camus ». La vidéo présente l'illustration de l'édition Folio (photographie de Gérard Rondeau) accompagnée d'une photographie de Camus. L'éditorialisation est donc sommaire et standardisée par la plateforme. L'utilisation est moins aisée que sur disque, notamment à cause de l'absence de chapitrage, qui pousse l'auditeur soit à écouter *in extenso*, soit à tâtonner pour retrouver le chapitre. À titre de comparaison, l'éditorialisation du disque de Serge Reggiani revêt un caractère plus légal et officiel : la vidéo est émise par la chaîne officielle « Serge Reggiani » qui compte 10 400 abonnés. Elle est accompagnée d'un descriptif plus détaillé<sup>16</sup> et semble être stable sur la plateforme puisque le lien est disponible depuis le 23 juillet 2018 et a bénéficié pour la première partie de 33 337 vues. Nous remarquons ainsi que le disque qui bénéficie d'un moindre degré de légitimité dans ses versions éditoriales traditionnelles se présente avec des apparences institutionnelles dans ses versions numériques, alors qu'inversement, la version auctoriale, généralement de référence, devient une édition sauvage sur la plateforme Vimeo.

## Le livre audio : une édition à coquilles ou un modèle de diction ?

- 27 Dans la lignée de ces diffusions sauvages qui ne respectent pas la propriété intellectuelle des auteurs en piratant des ouvrages sous droit, on pourrait se demander si le livre audio en lui-même a tendance à être une mauvaise édition – entendons par là une édition qui comporte des erreurs, des coquilles, qui ne respecte pas précisément et scrupuleusement la lettre du texte.
- 28 Alors que le livre audio de Michael Lonsdale est irréprochable sur ce plan, la version de Serge Reggiani multiplie les erreurs, ce qui justifierait de façon objective sa dévalorisation par rapport aux deux autres éditions commentées. En effet, les utilisateurs remarquent que le disque comporte un problème d'ordre de lectures des pistes : « il y a une interversion, voire un mélange des pistes<sup>17</sup> ». Ce problème se retrouve également dans la version numérique, qui entraîne une lecture désordonnée des chapitres. Ce disque, qui propose déjà une lecture abrégée du texte, en coupant à l'intérieur des chapitres des passages, multiplie également les petites erreurs marginales. Par exemple, Serge Reggiani remplace un article indéfini par un article défini<sup>18</sup>, rectifie la négation incomplète de Raymond, oubliant d'interpréter le parler populaire du personnage<sup>19</sup>. Même si les erreurs sont souvent de peu d'incidence comme l'ajout d'un pronom<sup>20</sup>, d'autres sont malheureuses. Par exemple, Serge Reggiani modifie le choix du pronom : « on m'a offert alors d'apporter une tasse de café au lait » au lieu de « il m'a offert... » (Camus, 1957, p. 17). Le pronom indéfini « on » est malvenu puisque le témoignage du concierge qui a proposé le café sera à charge dans la deuxième partie du texte.
- 29 Cependant, la lecture auctoriale, qui fait généralement foi dans l'édition sonore, est également fautive. Les deux erreurs relevées se situent dans le dernier chapitre de l'ouvrage, lorsque Meursault attend sa condamnation à mort, dans un moment de lecture où Camus choisit à dessein d'avoir une lecture plus rapide et exaltée. On peut inférer que cette rapidité et cette rupture avec la monotonie du ton ont été la cause de ces lapsus. Albert Camus omet ainsi la phrase « les autres aussi, on les condamnerait un jour » (1957, p. 186) et remplace le mot « préméditation » (168) par « précipitation ». La phrase complète était la suivante : « J'aurais appris que dans un cas au moins la roue s'était arrêtée, que dans cette préméditation irrésistible, le hasard et la chance, une fois seulement, avaient changé quelque chose ». Ce lapsus exprime son intention de lecture et la diction précipitée qu'il choisit. Est-ce la manifestation d'un esprit qui fuit la culpabilité que constitue la « préméditation » et déresponsabilise le sujet pour le présenter comme victime du temps ? Une dernière hypothèse serait que ce changement de terme est une modification intentionnelle post-éditoriale qui limiterait la part de la volonté et de l'intention : la justice ne pense plus, mais est prise elle-même dans la tragédie du temps.
- 30 Si les variantes de la version auctoriale relancent l'interprétation du texte, celles de Serge Reggiani ne font que mettre en doute la qualité éditoriale du livre audio. Les coquilles redistribuent la hiérarchie de ces versions sonores concurrentes, plaçant en tête Michael Lonsdale, lecteur sans faille. Sur le plan de la diction, on pourrait faire la même remarque : la lecture de Michael Lonsdale ne comporte aucun particularisme et s'affirme comme un modèle académique de diction française, pour un auditeur contemporain. En comparaison, la lecture de Camus, plus ancienne, dégage une légère impression d'étrangeté et d'exotisme par rapport aux habitudes de prononciation du

français conventionnel d'aujourd'hui. On peut noter par exemple une tendance à allonger les syllabes nasalisées, qui contribue à vieillir le texte, en l'inscrivant dans la parlure des années 1950. L'interprétation de Serge Reggiani marque une seule différence notable avec la prononciation normalisée : il s'agit de sa façon d'énoncer le mot « maman ». Il ferme de façon exagérée le [a] de la première syllabe. Moins qu'une particularité propre au comédien, on peut faire l'hypothèse qu'il s'agit d'une proposition du comédien. La déformation du mot « maman » en « môman » suggère l'attachement affectif du personnage, en dépit des apparences qui semblent le contredire. Le nom sonne à travers cet accent comme un hypocoristique. Malgré les approximations de lecture, le disque de Reggiani livre des propositions d'interprétation qui marquent l'intérêt herméneutique de ces éditions sonores.

## Publier et interpréter : le degré zéro de la vocalité ?

- 31 L'enjeu principal de l'édition sonore réside dans la mise en voix et dans les choix interprétatifs des lecteurs-performeurs. Publier équivaut à interpréter différemment le texte à travers une mise en voix qui renouvelle la compréhension de l'œuvre. La mise en son est une mise en scène vocale qui retrace les évolutions critiques et interprétatives. Les éditions sonores de Camus se confrontent à l'interprétation de l'indifférence, au problème de la monotonie de ton qui serait exigée par le texte emblématique du « degré zéro de l'écriture ». La critique de Roland Barthes continue à peser sur la lecture de *L'Étranger*, qui s'en tient à l'« absence d'emphase » (Barthes, 2002, p. 76) et au « style du silence [...] où la voix de l'artiste – également éloignée des soupirs, des blasphèmes et des cantiques – est une voix blanche » (79). Cette analyse de la monotonie du style n'est pas celle de Camus. Le romancier concède une certaine monotonie mais veut la rompre par plusieurs moments qui viennent varier le rythme de la composition :

C'est un livre très concerté et le ton... est voulu. Il s'élève quatre ou cinq fois, il est vrai, mais c'est pour éviter la monotonie et pour qu'il y ait une composition. Avec l'aumônier, mon *Étranger* ne se justifie pas. Il se met en colère, c'est très différent. C'est moi alors qui explique, direz-vous ? Oui, et j'ai beaucoup réfléchi à cela. Je m'y suis résolu parce que je voulais que mon personnage soit porté au seul grand problème par la voie du quotidien et du naturel. Il fallait marquer ce grand moment. (Camus, 1962, p. 1931)

- 32 Les disques de Camus et de Michael Lonsdale reflètent bien cet écart dans l'interprétation de l'indifférence : alors que Michael Lonsdale « barthèse » le texte en radicalisant sa monotonie, Camus cherche à mettre en valeur des points de ruptures par des effets de dramatisation. Par exemple, la scène de la bagarre est particulièrement dédramatisée par la lecture de Lonsdale. Son ton marque très peu le sentiment d'urgence dans l'exclamation : « attention il a un couteau ! » (Camus, 1957, p. 86). Camus choisit d'accélérer la lecture de ce passage et marque davantage l'exclamation que ne le fait le comédien. Quant à Reggiani, sa lecture rompt avec la voix blanche : la réplique est véritablement créée et les bruitages stridents qui ponctuent l'intervention du mot « soleil » en font une scène de combat très dramatique. Surtout, le dernier chapitre et la rencontre avec l'aumônier apparaissent comme un climax dans la lecture de Camus qui, comme le romancier l'annonce dans ses carnets, « marque ce grand moment » en incarnant la colère du personnage avec beaucoup de passion et de véhémence. De même, Serge Reggiani respecte cette intensification de l'échange et le cri d'injustice du personnage. Ce n'est pas le cas dans la lecture de Lonsdale, toujours

linéaire. Le paratexte de la pochette du disque de 1995 de Michael Lonsdale confirme ce parti pris très barthésien du texte :

C'est cette écriture blanche, dépouillée de toute affectivité, que nous restitue superbement la voix de Michael Lonsdale en redonnant à *L'Étranger* toute sa dimension de modernité et sa force de révolte contenue. (Camus, 1995)

- 33 Ainsi, le comédien semble employer cette diction « *recto tono* » qu'il commente pour évoquer son travail au théâtre pour *Comédie* de Samuel Beckett :

c'est dit *recto tono*, à une vitesse de mitrailleuse. Il n'y a aucune inflexion, aucune sensibilité. C'est purement mécanique. (Trapenard, 2021)

- 34 Notons que ce jeu de Michael Lonsdale, qui repose sur une « voix abstraite » et un « degré zéro de mise en scène » (Mervant-Roux & Quiriconi, 2007), provient aussi de sa rencontre avec Marguerite Duras et Claude Régy lors de la mise en scène de *L'Amante anglaise*. Les éditions sonores rendent donc sensible la domination de la critique de Barthes qui s'impose comme *doxa*, et finit par supplanter les indications de l'auteur lui-même sur les modulations du ton. Le disque de Michael Lonsdale, dernière publication sonore en date, fixe le degré zéro de la vocalité comme standard de diction pour la lecture de *L'Étranger*.

- 35 Ainsi, les éditions sur disque sont rarement considérées et dénombrées comme l'une des formes éditoriales d'un ouvrage littéraire. L'invisibilisation de ce support témoigne de son manque de légitimité. Pourtant, l'étude des éditions sur disque de *L'Étranger* met en évidence que ce support peut devenir édition critique, voire édition savante. Le paratexte, le travail sur l'illustration des pochettes orientent la lecture de l'œuvre de Camus, notamment en plaçant ou non le soleil au centre du destin tragique de Meursault. L'interprétation de l'auteur ou des comédiens permet de se positionner également par rapport à la question de la neutralité ou du caractère atonal du texte. Ainsi, Reggiani s'oppose à la lecture barthésienne du roman alors que Lonsdale la confirme. Enfin, les coquilles, qui se glissent parfois dans ces versions, si elles peuvent discréditer la valeur de ces éditions, constituent également des variantes qui relancent le travail herméneutique.

## BIBLIOGRAPHIE

ANDRÉ, D., & CORNILLON, C. (2017). « Présentation ». *Itinéraires. LTC*, 2016-2. <http://journals.openedition.org/itineraires/3492>.

BAETENS, J. (2018). « Remédiatisation / Remediation ». *Glossaire du RéNaF*, 19 septembre. <https://wp.unil.ch/narratologie/2018/09/remediatisation-remediation/>.

BARTHES, R. (2002). « Réflexions sur le style de *L'Étranger* ». In *Œuvres complètes. t. 1*. Paris : Seuil.

BROCAS, A., & PERDEREAU, H. (2011). « Le grain de la voix ». *Le Magazine Littéraire*, 506.

CABILLAU, J.-F. (1971). « L'expression du temps dans *L'Étranger* d'Albert Camus ». *Revue belge de philologie et d'histoire*, 49(3), 866-874.

- CAMUS, A. (1957). *L'Étranger*. Paris : Gallimard.
- CAMUS, A. (1962). *L'Étranger*. In *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard.
- CAMUS, A. (1960). *L'Étranger*, vinyle 33 tours. Paris : Adès.
- CAMUS, A. (1983). *L'Étranger, lu par Serge Reggiani*, 2 Vinyles 33 tours. Polydor.
- CAMUS, A. (1986). *L'Étranger, lu par Michael Lonsdale*, présenté par J. Roy, 3 cassettes audios. Paris : Audivis.
- CAMUS, A. (1995). *L'Étranger, lu par Michael Lonsdale*, présenté par J. Roy, 3 disques compacts. Paris : Auvidis.
- CAMUS, A. (2003). *L'Étranger*, texte intégral enregistré par Albert Camus en 1954, 3 disques compacts. Vincennes : Frémeaux et associés.
- CAMUS, A. (2017). *L'Étranger, lu par Michael Lonsdale*. Paris : Gallimard.
- DEPRÊTRE, É. (2016). « Projet d'une séquence didactique en littérature au niveau collégial québécois à partir du roman *L'Étranger* de Camus et de son adaptation en bande dessinée et en livre sonore ». *Myriades*, 2. <http://cehum.ilch.uminho.pt/myriades/static/volumes/2-6.pdf>.
- DUBOIS, J. (2005 [1978]). *L'Institution de la littérature*. Bruxelles : Labor.
- GENDRON, G., & GERVAIS, B. (2010). « Quand lire, c'est écouter. Le livre sonore et ses enjeux lecturaux ». *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, 1(2). <https://doi.org/10.7202/044208ar>.
- GOLDSMITH, K. (2020). *Duchamp is my lawyer*. New York : Columbia University Press.
- GOODMAN, N. (1976). *Languages of Art*. Cambridge : Hackett Publishing Company.
- GOULARD, E. (2020). « Quels usages de l'audio-livre en cours de français, au lycée professionnel ? ». Vice-rectorat de la Nouvelle-Calédonie, direction générale des enseignements, mai 2020. [https://lettres-hg-lp.ac-noumea.nc/IMG/pdf/l\\_audio\\_livre\\_en\\_cours\\_de.pdf](https://lettres-hg-lp.ac-noumea.nc/IMG/pdf/l_audio_livre_en_cours_de.pdf).
- GUÉRIN, J.-Y. (dir.) (2019). *Dictionnaire Camus*. Paris : Bouquins.
- HABRAND, T. (2016). « L'édition hors édition : vers un modèle dynamique. Pratiques sauvages, parallèles, sécantes et proscrites ». *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, 8(1). <https://doi.org/10.7202/1038028ar>.
- HAYAT, Y. (2017). « J'ai toujours envie de défendre Meursault, le héros de "L'Étranger" ». *Le Temps*, 11 août. <https://www.letemps.ch/culture/yael-hayat-jai-toujours-envie-defendre-meursault-heros-letranger>.
- HEINICH, N. (2012). *De la visibilité, excellence et singularité en régime médiatique*. Paris : Gallimard.
- JENKINS, H. (2013). *La Culture de la convergence : Des médias au transmédia*. Paris : Armand Colin.
- LANG, A., MURAT, M., & PARDO, C. (dir.) (2020). *Archives sonores de la poésie*. Dijon : les presses du réel.
- MARIN LA MESLÉE, V. (2006). « Ils écrivent à voix haute ». *Le Point*, 1759.
- MARTEL, F. (2019). « Écouter lire ». France culture, *Soft Power*, 17 mars. <https://www.franceculture.fr/emissions/soft-power/ecouter-des-livres>.
- MAZZONE, F. (2005). « La bibliothèque des voix : un objet esthétique non identifié ». *Sociologie de l'Art* 2, opus 7, 15-37. <https://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2005-2-page-15.htm>.
- MEIZOZ, J. (2018). « Extensions du domaine de la littérature ». *AOC. Analyse, opinion, critique*. <https://aoc.media/critique/2018/03/16/extensions-domaine-de-litterature/>.

- MERVANT-ROUX, M.-M., & QUIRICONI, S. (2007). « Claude Régy, Marguerite Duras : l'émulation réciproque ». *Études théâtrales*, 38-39(1-2), 156-160.
- MESGUICH, D. (2017). « Lire à voix haute, c'est avant tout infuser l'amour de la langue ». *Le Monde*, 15 juin.
- NOGUEZ, D. (2000). *Le Grantécrivain et autres textes*. Paris : Gallimard.
- PARDO, C. (2015). *La Poésie hors du livre (1945-1965) : Le poème à l'ère de la radio et du disque*. Paris : Presses universitaires de la Sorbonne.
- REGGIANI, S. (2018). « L'Étranger ». *Youtube*, 23 juillet. <https://www.youtube.com/watch?v=qMYAJycdMg>.
- RIOUX, C. (2020). « Livre audio : la voix royale », avec Alexis Brocas. *Lire - Magazine littéraire*, 18-19, 1<sup>er</sup> novembre.
- ROSENTHAL, O., & RUFFEL, L. (dir.) (2010). « La Littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre ». *Littérature*, 160. <https://www.cairn.info/revue-litterature-2010-4-page-3.htm>.
- RUBERY, M. (dir.) (2014). *Audiobooks, literature, and sound studies*. New York/London : Routledge.
- SAGET, L. (2019). « Entretien avec Laure Saget, directrice d'Écoutez Lire (groupe Madrigall) ». *RTS*, 3 novembre. <https://www.rts.ch/play/radio/caracteres/audio/entretien-avec-laure-saget-directrice-decouchez-lire-groupe-madrigall?id=10847022>.
- SARTRE, J.-P. (1947). « Explication de *L'Étranger* ». In *Situations, I*. Paris : Gallimard.
- SOUCHIER, E. (1998). « L'image du texte pour une théorie de l'énonciation éditoriale ». *Les Cahiers de médiologie*, 6, 137-145. <https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-mediologie-1998-2-page-137.htm>
- TRAPENARD, A. (2020). « Hommage à Michael Lonsdale ». *France Inter*, 22 septembre. <https://www.franceinter.fr/emissions/boomerang/boomerang-22-septembre-2020>.

## NOTES

1. « [P]ublier n'est pas seulement imprimer, mais faire exister un texte sous d'autres formes : lectures, performances, mises en scène ou encore entretiens. Le succès de ces pratiques de "littérature hors du livre" est tel qu'on a pu parler d'un tournant festivalier de la littérature » (Meizoz, 2018).
2. « L'intitulé de ce numéro, "la littérature exposée", fait référence à ces pratiques littéraires multiples (performances, lectures publiques, interventions sur le territoire, travaux sonores ou visuels) pour lesquelles le livre n'est plus ni un but ni un prérequis. L'exposition y est un mode d'existence et d'expérience du littéraire qui investit des espaces, celui du musée, de la galerie, de la scène, de la rue, qui ne sont généralement pas les siens : si l'on veut être plus précis, nous pourrions dire que l'exposition déjoue le mode de reconnaissance de la littérature par l'imprimé et par le livre » (Rosenthal & Ruffel, 2010).
3. J'emploie indifféremment livre audio et livre sonore. On trouve de nombreuses dénominations comme : Audiobook, audiolivre, livre parlé, livre oral, cassette-texte, lecture parlée, livre-cassette... Cependant, le livre audio semble l'appellation la plus courante en France. Cette diversité marque non seulement la multiplicité

technologique des supports (cassettes, vinyles, cd-rom) mais aussi la difficulté du médium à s'ancrer dans les usages de lecture.

4. Si les médiations ont l'air proche, le lien entre performance publique et scénique et disque audio ne semble pas si avéré. Le disque enregistré en studio se distingue de la représentation éphémère de la performance littéraire. Voir Soulier, Thérenty et Yanoshevsky (2019).

5. « Peut-être bien qu'avec *L'Étranger* – sans trop exagérer l'importance de cette œuvre – se lève un nouveau style, style du silence et silence du style, où la voix de l'artiste – également éloignée des soupirs, des blasphèmes et des cantiques – est une voix blanche, la seule en accord avec notre détresse irrémédiable » (Barthes, 2002, p. 79).

6. « [S]alut! je suis étudiant aux États-Unis... parfois, il est difficile pour moi de trouver des ressources comme celle-ci ici... vous savez quelque part où je pourrais trouver plus de text lu par leurs auteurs ? », <https://www.youtube.com/watch?v=3YRH4UxjCno>.

7. Toujours dans les commentaires qui font suite à la lecture de *Caligula*, nous pouvons ainsi lire : « Wsh les 3eme qui ont la flemme de lire ».

8. « [O]n est heureux d'avoir en plus de l'œuvre un morceau, fût-il invisible et comme immatériel de son auteur. Fétichisme. Fétichisme par lequel les auteurs sont de notre siècle, dans une sorte de présent dilaté qui les distingue à jamais de ceux d'avant, de ceux du passé » (Noguez, 2000, p. 45).

9. <https://www.youtube.com/watch?v=3YRH4UxjCno>.

10. « Ou alors ce serait, à la manière de Zadig et de Candide, un court roman de moraliste, avec une discrète pointe de satire et des portraits ironiques, qui, malgré l'apport des existentialistes allemands et des romanciers américains, reste très proche, au fond, d'un conte de Voltaire » (Sartre, 1947, p. 121).

11. Fabienne Pascaud (*Télérama*) citée dans la revue de presse de l'éditeur Frémeaux et associés, [https://www.fremeaux.com/index.php?page=shop.product\\_details&flypage=shop.flypage&product\\_id=466&option=com\\_virtuemart&Itemid=0](https://www.fremeaux.com/index.php?page=shop.product_details&flypage=shop.flypage&product_id=466&option=com_virtuemart&Itemid=0).

12. « Cela dit, tout comme l'œuvre imprimée, le livre sonore est produit, diffusé et reçu. Qu'il se retrouve sur le web, en bibliothèque ou en librairie, il relève, en partie, d'une instance éditoriale qui détermine ses stratégies de présentation et de vente (boîtier présentant des éléments du paratexte, page web affichant du contenu, etc.) » (Gendron & Gervais, 2021).

13. Fabienne Pascaud (*Télérama*) citée dans la revue de presse de l'éditeur Frémeaux et associés [https://www.fremeaux.com/index.php?page=shop.product\\_details&flypage=shop.flypage&product\\_id=466&option=com\\_virtuemart&Itemid=0](https://www.fremeaux.com/index.php?page=shop.product_details&flypage=shop.flypage&product_id=466&option=com_virtuemart&Itemid=0).

14. Ligue de Corinthe, « Albert Camus *L'Étranger* livre audio (extrait) », 16 juin 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=98-sP6t2g50&t=41s>.

15. Pixieszzz, « *L'Étranger* lu par Albert Camus, 20 juin 2020, <https://vimeo.com/431124347>.

16. "Provided to YouTube by Universal Music Group *L'Étranger* · Serge Reggiani *L'Étranger* (Albert Camus) 1983 Polydor (France) Released on: 1983-01-01 Associated Performer, Interprète Vocal: Serge Reggiani Producer: Jacques Bedos Author: Albert Camus Composer: Jacques Bedos".

17. <https://www.amazon.fr/LEtranger-Albert-Camus-Album-Reggiani/dp/B0036JTRJ2>.

18. « [D]es chaises » (Camus, 1957, p. 17), alors que Serge Reggiani prononce « les chaises ».

19. « [E]t pour moi, je **ne** l'ai pas assez punie » au lieu de « je l'ai pas assez punie » (Camus, 1957, p. 52).

20. « Elle a eu un petit recul, mais n'a fait aucune remarque » (Camus, 1957, p. 35) dans le texte alors que Serge Reggiani dit : « Elle a eu un petit recul, mais **elle** n'a fait aucune remarque ».

## RÉSUMÉS

Les éditions sur disque sont rarement considérées et dénombrées comme l'une des formes éditoriales d'un ouvrage littéraire. L'invisibilisation de ce support témoigne de son manque de légitimité. Pourtant, l'étude des éditions sur disque de *L'Étranger* met en évidence que ce support peut devenir édition critique, voire édition savante. Le paratexte, le travail sur l'illustration des pochettes oriente la lecture de l'œuvre d'Albert Camus, notamment en plaçant ou non le soleil au centre du destin tragique de Meursault. L'interprétation de l'auteur ou des comédiens permet de se positionner également par rapport à la question de la neutralité ou du caractère atonal du texte. Ainsi, Serge Reggiani s'oppose à la lecture barthésienne du roman alors que Michael Lonsdale la confirme. Enfin, les lapsus, qui se glissent parfois dans ces versions, si elles peuvent discréditer la valeur de ces éditions, constituent également des variantes qui relancent le travail herméneutique.

Audiobooks are rarely considered and counted as one of the editorial forms of a literary work. The invisibilization of this medium testifies to its lack of legitimacy. However, a study of the audiobooks of *L'Étranger* shows that this medium can become a critical edition, even a scholarly edition. The paratext as well as the work on the illustration of the sleeves guide the reading of Camus's work, in particular when placing the sun at the center of Meursault's tragic fate—or not. The interpretation of the author or actors also makes it possible to position oneself in relation to the question of the neutrality or the atonal character of the text. Thus, Reggiani opposes the Barthesian reading of the novel while Lonsdale confirms it. Finally the slips, which sometimes occur in these versions, although they may discredit the value of these editions, also constitute variants likely to prompt new hermeneutical work.

## INDEX

**Mots-clés** : livre audio, Albert Camus, *L'Étranger*, degré zéro de l'écriture

**Keywords** : audiobooks, Albert Camus, *L'Étranger*, Zero degree of writings

## AUTEUR

**MARION BRUN**

Université Polytechnique Hauts-de-France, Cellf 19-21 et De Visu

# Poésie amphibie : le double état du poème

*Amphibious Poetry: the Double State of the Poem*

Christophe Imperiali

---

- 1 En toute autre place que dans un volume dont la vocation est d'interroger les voies par lesquelles la littérature peut être publiée hors du livre, il va de soi qu'en évoquant la publication de la poésie, on songerait spontanément au livre. Bien entendu, l'imprimé – et singulièrement le livre – demeure pour le poète le truchement le plus commun en vue de transmettre un poème à son public. Et dans un tel cas, il ne paraît guère problématique d'appeler « poème » un texte, dont les caractères noirs sillonnent le fond blanc d'une page, jusqu'à ce qu'un blanc plus large en indique le terme et le sépare du poème suivant.
- 2 C'est bien de cette manière que, dans notre rapport à la poésie – qui est une pratique de lecture de poésie – nous abordons spontanément cette entité que l'on appelle *poème*.
- 3 Pourtant, un regard sur le long passé de la poésie, et sur son ailleurs géographique, permet aisément de relativiser l'évidence de cette association spontanée de la poésie au livre et à l'imprimé. Et même sans ce regard éloigné, qui d'entre nous n'a jamais tiré un poème hors du livre pour le réciter oralement ? Ne serait-ce qu'une fable de La Fontaine apprise à l'école primaire, ou un poème de Noël, à réciter devant le sapin ?
- 4 Dans une telle situation, posons-nous cette question toute simple : où est *le poème* ? Est-il resté sur la feuille imprimée, qui a été rangée parce qu'elle n'était plus utile dès lors que l'on avait appris « le poème » par cœur ? Est-il, du fait de cette mémorisation, dans la tête de celui qui le sait et qui est capable de le réciter sans accroc ? Est-il là, devant le sapin, dans ce moment précis où une voix le porte et l'offre aux oreilles de son public ? Ou alors dans tous ces lieux à la fois ?
- 5 Que l'on s'entende : lorsque je dis *le poème*, je ne désigne pas simplement la suite de mots, la suite de graphèmes ou de phonèmes, qui en composent le matériau verbal ; ce que je vise, c'est plutôt ce qui « fait œuvre », ce qui engage un effet esthétique.

- 6 Pour préciser la nature et la portée de cette interrogation, une comparaison entre les arts permettra de poser quelques jalons simples.

## Où est l'œuvre ?

- 7 Du côté des arts plastiques, la chose est assez claire : l'œuvre est un objet dans l'espace, placé sous un regard. D'un point de vue phénoménologique, on peut affiner la question en se demandant si une toile peinte ou un bloc de marbre taillé sont des œuvres indépendamment du regard que l'on porte sur eux ; on peut impliquer activement le regard du spectateur en tant que visée ou intentionnalité, participant à la création de ce qui « fait œuvre », et estimer qu'il faut regarder un objet comme œuvre pour qu'œuvre il soit. Mais en tout état de cause, la *Joconde* aussi bien que l'*Urinoir* de Duchamp sont des objets, qui s'offrent au regard dans leur spatialité.
- 8 La musique offre un cas un peu plus complexe, même si un consensus demeure relativement aisé à trouver : l'œuvre est un objet sonore, qui advient dans le temps de l'exécution. Contrairement à l'objet d'art plastique, il ne se déploie pas dans l'espace, mais dans le temps. C'est bien au moment de l'exécution que se joue l'effet esthétique, qui résulte d'un contact auditif avec un flux sonore organisé. À ce titre, le statut de la partition est clair : elle n'est qu'un recueil de prescriptions programmant l'exécution de l'œuvre. On pourrait arguer qu'un musicien chevronné est capable de faire résonner en lui une musique en parcourant des yeux la partition, et se demander dès lors si, pour ce destinataire averti, la partition renfermerait tout de même l'œuvre. Mais quand bien même il « entendrait » intérieurement tout ce qu'indique une partition d'orchestre<sup>1</sup>, cette écoute silencieuse se jouerait sans le concours des vibrations physiques qui affectent, au-delà des tympanes, tout le corps de l'auditeur, et qui contribuent indubitablement à l'effet produit par la musique. Et, quoi qu'il en soit, il demeure certain que ce n'est pas à cet « archi-auditeur » qu'est destinée la musique, mais bien à un public qui écoute avec ses oreilles et son corps. On peut donc dire que l'œuvre musicale, étant sonore, n'est pas dans la partition, mais dans l'exécution de la partition<sup>2</sup>.
- 9 Cela posé, venons-en à l'œuvre littéraire. Et à nouveau, approchons notre objet – la poésie – en le situant par comparaison avec deux genres voisins, où les questions ne se posent qu'en partie dans les mêmes termes.
- 10 Dans le roman (moderne), l'œuvre prend en général la forme de mots imprimés, actualisés par une lecture individuelle silencieuse. Il est donc plus facile de considérer que l'œuvre est enfermée dans le volume que pour une partition musicale – mais il faut pourtant aussi au texte une effectuation par un œil qui parcourt ses signes dans un ordre déterminé, générant une successivité temporelle où les lettres, les mots, les phrases, les chapitres se suivent, construisant pas à pas une complétude qui se déploie dans le temps de la lecture. Ce temps, pourtant, n'est pas régi extérieurement : c'est dans la tête du lecteur qu'il se déploie. Ce dernier peut vocaliser plus ou moins sa lecture intérieure, adopter un débit plus ou moins rapide ; des pauses peuvent intervenir n'importe quand, des retours en arrière sont toujours possibles : autant de phénomènes temporels qui sont étrangers à l'exécution d'une pièce musicale, sur la durée de laquelle l'auditeur n'a pas prise.

- 11 Le théâtre, à ce titre, présente une situation plus proche de celle de la musique. La dimension temporelle y est beaucoup plus extérieure que dans le roman, puisque le texte n'est pas lu par celui à qui il est destiné, mais est dit par des comédiens et entendu par son destinataire final : le spectateur. À ce titre, le texte de théâtre serait comme la partition : un simple recueil de prescriptions destinées aux interprètes (aux comédiens pour ce qui est du texte ; aux comédiens et au metteur en scène pour les didascalies). Du point de vue du spectateur, le texte de théâtre est donc une parole déployée dans le temps, sur l'espace consacré qu'est la scène.
- 12 Mais bien entendu, ce n'est là qu'une définition par défaut du « théâtre », correspondant à des pratiques qui, pour être historiquement majoritaires, sont loin de couvrir tout le champ du genre dramatique. Depuis longtemps, on lit aussi du théâtre silencieusement, « dans un fauteuil », comme disait Musset – notamment des pièces que leur dramaturgie ou leurs dimensions rendent à peu près injouables à la scène. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle s'engage, en particulier, une réflexion profonde à propos de l'incarnation du mot théâtral sur une scène, par une voix. On trouve chez Mallarmé aussi bien que chez Maeterlinck une vive défiance vis-à-vis de la scène :
- La scène est le lieu où meurent les chefs-d'œuvre, parce que la représentation d'un chef-d'œuvre à l'aide d'éléments *accidentels et humains* est antinomique. Tout chef-d'œuvre est un symbole et le symbole ne supporte jamais la présence active de l'homme. (Maeterlinck, 1890, p. 334)
- 13 Lorsqu'il met en tension le « chef-d'œuvre » et sa représentation (il faudrait dire son « exécution », dans les deux sens du terme...), Maeterlinck touche aux termes qui m'intéressent ici. Il apparaît nettement qu'à ses yeux l'*œuvre* est dans les mots du texte – ou peut-être même, comme d'autres passages le suggèrent, *entre* les mots du texte – mais en aucun cas sur la scène. « Le poème était une œuvre d'art [...]. Mais la représentation vient le contredire. Elle fait s'envoler les cygnes de l'étang ; elle rejette les perles dans l'abîme » (p. 331).
- 14 Plutôt que de se demander pourquoi Maeterlinck a continué à écrire des pièces de théâtre au lieu de « poèmes » relevant de la « poésie », enfourchons ce terme pour en venir à notre sujet : la poésie.

## L'œil contre l'oreille

- 15 Si l'on s'en tient aux termes de Maeterlinck, le lieu de la poésie, celui où réside l'*œuvre* d'art, ce serait donc la page, où le texte ne souffre aucune incarnation ni physique ni vocale ; c'est le livre, où le poème se livre comme la pure virtualité d'un déploiement de sonorités et d'images intérieures que pourra activer un regard, une lecture. Même si l'aspect plastique du texte sur la page n'est pas pris en considération – c'est-à-dire si le texte imprimé ne constitue pas une image qui contribue à l'effet esthétique du poème –, ce modèle ressemble plus à celui des arts plastiques qu'à celui de la musique : l'*œuvre* y apparaît comme objet physique, spatial, portant en lui toutes les virtualités d'une relation esthétique qu'un regard activera, plutôt que de se présenter comme l'exécution pour l'oreille, dans le temps, d'un texte-partition.
- 16 Ce terme de « texte-partition » évoque spontanément un poème dont la place dans l'histoire de la poésie est particulièrement fondamentale (dans l'histoire de l'*idée de poésie* d'ailleurs plus que dans l'anthologie des poèmes préférés) : *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Mallarmé. Dans la brève présentation qui précède cet étrange

poème lors de sa première publication, Mallarmé évoque la notion de partition : « de cet emploi à nu de la pensée avec retraits, prolongements, fuites, ou son dessin même, résulte, pour qui veut lire à haute voix, une partition » (Mallarmé, 1998, p. 391). Totalement incompris lors de sa parution, en 1897, puis rapidement oublié, ce poème a opéré un retour en force au milieu des années 1910, à une heure où sa redécouverte a aiguillonné plusieurs avant-gardes poétiques. Parmi ces avant-gardes, certaines ont retenu le geste radical de rupture de la linéarité et d'éclatement du texte sur la page : se concentrant sur le « dessin » évoqué dans la citation ci-dessus, elles ont vu le *Coup de dés* comme une ouverture radicale vers une poésie plastique, foncièrement destinée à l'œil. Mais d'autres, entendant l'invitation implicite de « pour qui veut lire à haute voix », l'ont envisagé comme la « partition » d'une diction. Si je signale ce clivage, c'est surtout à cause du débat auquel a donné lieu un projet de production scénique du poème, par le groupe Art et Action, en 1919. Le refus de l'exécuteur testamentaire de Mallarmé d'autoriser ce spectacle suscita de vives discussions, dont un des enjeux principaux consistait à déterminer si une diction du poème sur scène (dans une polyphonie réglée à 13 voix, en l'occurrence) était conforme ou contraire à l'esprit de l'œuvre. C'est dans ce contexte que Paul Valéry intervint contre le projet scénique, évoquant en particulier le précieux souvenir de la diction que Mallarmé lui avait faite de son poème<sup>3</sup>. Le cas fut jugé, à l'aune, notamment, de ce témoignage, et le projet scénique fut interdit. Cette « défaite » du groupe Art et Action<sup>4</sup> s'explique de plusieurs manières, mais il me semble qu'un élément déterminant tient au fait qu'elle survient à un moment où les avant-gardes poétiques sont très liées aux avant-gardes plastiques, et tendent vigoureusement à détacher la poésie de l'idéologie « musicalisante » que le symbolisme avait promue.

- 17 Ce moment clé de la modernité poétique, incarné par les avant-gardes historiques, a déterminé largement les lignes de force de l'esthétique poétique du xx<sup>e</sup> siècle dans son ensemble. Et surtout, il a fortement imprimé son empreinte sur l'idée même de poésie, induisant une certaine conception des rapports entre la poésie et les arts voisins, et, plus profondément, une vision foncièrement graphocentrique et textualiste de la poésie.
- 18 On retrouve ce biais textualiste sous diverses formes, souvent implicites, dans l'ensemble du discours académique sur la poésie – sur sa définition, son histoire. Je le lis, par exemple, entre les lignes du « Que sais-je » de Michèle Aquien consacré à la versification, que je prends comme illustration de ce phénomène non pour stigmatiser une erreur de perspective, mais simplement pour épingler un impensé, dans un ouvrage généraliste sur la versification qui jouit d'une fort bonne diffusion. Dans le bref chapitre consacré au vers libre, on peut lire : « L'importance du découpage amorce l'orientation vers une poésie de plus en plus visuelle, ce que Mallarmé réalise dans son *Coup de dés* (1897) » (Aquien, 1998, p. 36). La perspective téléologique que suggère discrètement l'expression « de plus en plus » avait déjà été esquissée dans l'introduction du volume, où l'auteure dessinait à grands traits une histoire du vers : né des nécessités mnémotechniques liées à l'oralité, il se serait ensuite progressivement amûi au fil des siècles, si bien qu'à l'heure actuelle, dit-elle, « le rapport à la poésie est devenu dans la plupart des cas silencieux, purement visuel » (p. 5).
- 19 Ce constat est indiscutablement fondé, eu égard à la manière dont l'idée de poésie s'est déployée tout au long du xx<sup>e</sup> siècle en France. Il est toutefois important de le relativiser sur plusieurs points : d'abord, c'est bien *en France* que les choses se sont passées ainsi.

La poésie de langue anglaise, en particulier aux États-Unis, a intégré beaucoup plus massivement l'oralité dans sa définition de la poésie, et la pratique de la lecture publique de poésie y a été, tout au long du siècle, beaucoup plus développée qu'en France. Pour relativiser encore davantage la spécificité locale de cette conception de la poésie, on peut rappeler, avec Michel Murat, qu'elle n'est envisageable que dans des cultures ayant adopté un alphabet phonétique, et que la conception de la poésie ne saurait être la même dans des langues à écriture idéogrammatique (voir Murat, 2019, p. 203-204).

- 20 Mais même sans adopter un regard transculturel, on peut aussi établir cette relativisation dans la durée, et prendre acte du fait que cette conception de la poésie puise ses fondements épistémologiques dans un moment qui couvre quelques siècles à peine de notre culture, et qu'elle est régulièrement soumise à des pressions centrifuges de la part de poètes ou de théoriciens soucieux d'ancrer ou de ramener la poésie du côté de l'oralité. De telles tentatives se jouent sur des fronts divers, dont les deux grandes tendances, au <sup>xx</sup>e siècle, seraient d'une part le prolongement du geste avant-gardiste, mais du côté de l'oralité (c'est tout cet ensemble chamarré que l'on regroupe sous l'étiquette accueillante de « poésie sonore »). D'autre part, les diverses tentatives de ramener la poésie à un contact vocal, que les avant-gardes plastiques et les théorisations intellectualistes avaient mis à mal : dans cette perspective, la voix apparaît comme garante d'un lien qui tend à refaire de la poésie une parole adressée, une communication.
- 21 L'évolution d'Aragon, de ses recueils avant-gardistes des années 1920 à sa poésie de résistance des années 1940, est symptomatique de ce recentrement : la poésie n'est manifestement pas pensée ni adressée de la même manière de part et d'autre, la « fonction du poète » change du tout au tout, et cette évolution tient de la volte-face. Alors que la poésie était une force dissolvante – et, à ce titre, subversive – dans l'esprit post-dadaïste des années 1920, elle devient une force astringente, un lien, dans le cadre d'une écriture de la résistance. Parmi les nombreuses circonstances qui expliquent cette évolution, il faut en mentionner une, dont l'impact ne saurait être minimisé : le développement des technologies de diffusion audio que sont le disque et, plus particulièrement ici, la radio, et qui offrent à la poésie de nouvelles modalités de « publication », portée par une voix.

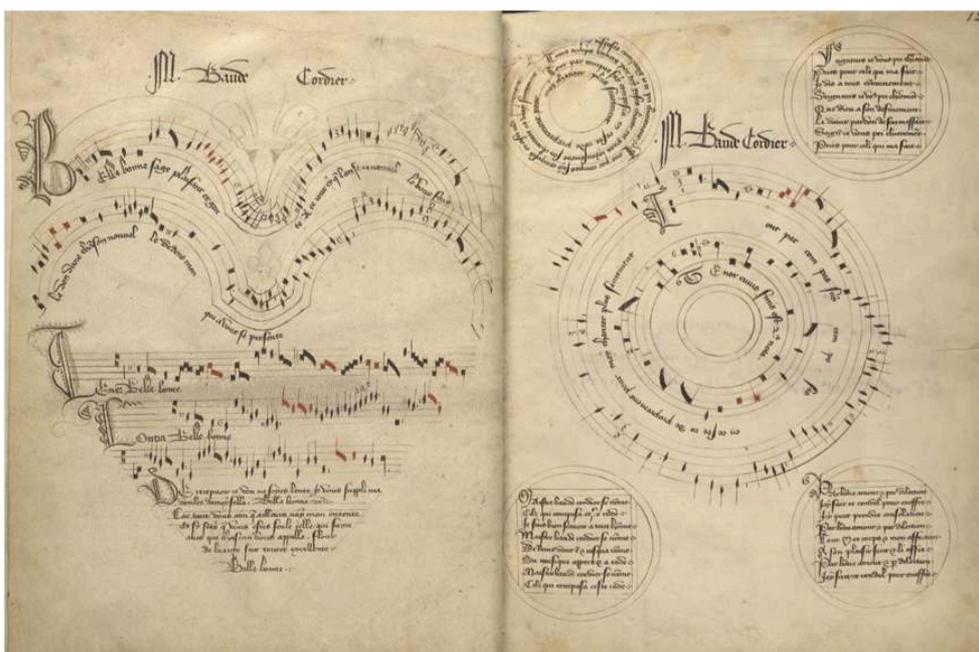
## L'idée de poésie et ses supports

- 22 Dans quelle mesure l'avènement d'une technologie nouvelle, engendrant une extension des supports possibles de ce que l'on appelle « la poésie », est-il susceptible d'infléchir l'idée même de poésie ? Face à cette vaste question, je m'en tiendrai ici à esquisser quelques pistes de réflexion, à partir d'une série d'aperçus, forcément sommaires et incomplets, de liens entre la manière dont la poésie est publiée et la manière dont elle est pensée.
- 23 La première réserve qui vient à l'esprit à l'encontre de la conception purement livresque de la poésie est que le livre lui-même est considérablement plus jeune que la poésie. Ce qui est aussi le cas de l'écriture elle-même : pour autant que l'on adopte de la notion de poésie une définition suffisamment ouverte, il est clair que la poésie n'a pas attendu l'écriture pour apparaître, et que, depuis, elle n'a jamais cessé de se développer en marge de l'écriture.

- 24 L'exemple le plus classique de cela, dans notre culture, est celui des textes homériques. Le rapport qu'y entretiennent oralité et écriture a fait l'objet de bien des débats, dont un des moments déterminants a été la mise en lumière par Milman Parry, dans les années 1920, d'une technique formulaire qui ne prenait tout son sens que dans le cadre d'une tradition orale. Afin d'asseoir cette hypothèse, le jeune philologue séjourna en Yougoslavie, où il rencontra (et enregistra) des « aèdes » modernes qui, bien qu'analphabètes, étaient capables de réciter des poèmes de plusieurs milliers de vers sur des sujets traditionnels, grâce à une technique voisine de celle qu'il avait identifiée chez Homère. La persistance sur la longue durée d'une tradition poétique entièrement orale paraît ainsi indiscutable, et perpétue le lien entre vers et mnémotechnie déjà évoqué.
- 25 Mais l'exemple d'Homère présente pour nous un autre intérêt, dans la mesure où ces marques d'oralité s'y conjuguent avec les traces d'une logique liée à l'écriture. Il semble en effet raisonnable de supposer que si l'origine orale des épopées homériques est indiscutable, leur fixation par écrit, au VIII<sup>e</sup> siècle av. J.-C., a été l'occasion d'un travail de structuration et d'homogénéisation qui aurait été difficilement imaginable sans l'écriture. Autrement dit, ces vastes poèmes paraissent être ce qu'ils sont grâce à la conjonction d'une longue vie où ils ne concernaient que l'oreille et d'un travail de mise en forme dans lequel l'œil joue son rôle : non pas, bien entendu, parce que ces poèmes étaient destinés à être *vus* ni même à être *lus* silencieusement par des lecteurs individuels, mais parce que le *regard* porté sur l'architecture spatialisée de leurs 24 chants paraît avoir été nécessaire à la perfection qu'ils ont atteinte sous cette forme écrite, et grâce à laquelle ils ont traversé les millénaires.
- 26 Mais cette forme écrite, garante de leur pérennité et de leur canonisation, on ne saurait oublier qu'elle n'est qu'une fixation, plus ou moins arbitraire, de ce qui a été initialement conçu comme un flux verbal, prononcé dans un contexte particulier, et non comme un texte écrit. Revenant sur cette opposition, Florence Dupont, dans un ouvrage au titre éloquent (*L'Invention de la littérature. De l'ivresse grecque au livre latin*), s'élève vivement contre la « textualisation » de la poésie lyrique grecque. Appréhender ces poèmes comme des textes écrits relève, selon elle, d'une complète dénaturaison de leur logique et de leur dynamique propre. Même s'il nous est possible, grâce à ces textes, d'envisager de « reconstruire l'événement lyrique » dont ils nous ont conservé la trace, Florence Dupont n'hésite pas à considérer que le fait de les *lire* comme s'ils avaient été écrits pour cela – le fait, autrement dit, de tenir pour l'*œuvre* la congélation<sup>5</sup> que le passage à l'écrit leur a fait subir – apparaît comme l'un des « grands crimes culturels de notre civilisation » (Dupont, 1998, p. 30).
- 27 Après le cas de la poésie homérique, où l'écriture vient fixer une tradition orale antérieure, on se trouverait ici dans le cas d'une poésie qui a certes été conçue dans et par l'écriture, mais pas *pour* l'écriture : si la complexité métrique de plusieurs de ces poèmes permet difficilement de douter que leur élaboration s'est appuyée sur l'écriture, il n'en reste pas moins que ces poèmes n'ont été composés qu'en vue d'une diction orale et musicale, dans le cadre de banquets. La fonction de l'écrit, outre la part qu'il prend dans la genèse du poème, est donc ici surtout de conservation et de transmission. Mais en aucun cas « le poème » ne saurait se trouver dans ces pages froides, qui ne peuvent que nous rappeler que quelque chose s'est produit jadis.
- 28 Peu ou prou, c'est cette fonction de l'écriture qui a été très largement prédominante dans notre culture jusqu'au Moyen Âge : le poème, en tant qu'objet esthétique, était

donc lié au moment de sa diction, très généralement accompagnée de musique. On peut toutefois observer dans certains manuscrits médiévaux un travail graphique de toute première qualité, qui ouvre la possibilité de considérer que l'écrit déborderait sa fonction pratique de fixation pour s'élever à – ou au moins pour contribuer à – un statut d'œuvre. Je ne pense pas ici au travail d'enluminure, aux miniatures merveilleusement délicates ou aux lettrines chatoyantes : ce sont autant de pratiques qui relèvent presque toujours de l'ornementation, en ce sens qu'elles sont chronologiquement secondes par rapport à la composition du texte et n'en sont que le vêtement circonstanciel. Cela n'empêche que les manuscrits enluminés ouvrent la voie à un rapport esthétique avec le poème tel qu'il apparaît sur la page de parchemin – ce qui n'est pas négligeable dans la perspective qui nous occupe. Mais si l'on en reste au niveau d'une *pensée* de la poésie, ces ornements ne modifient pas le fait que le texte écrit soit envisagé comme support d'oralité. À la fin du Moyen Âge, on trouve en revanche quelques exemples plus complexes, en particulier dans la veine de l'*ars subtilior*, autour de 1400, tels que les fameux manuscrits de « Belle, bonne, sage » ou de « Tout par compas suy composés » de Baude Cordier :

Figure 1 : Codex Chantilly, bibliothèque du château de Chantilly, ms. 0564 (1047), ff. 11v-12r.



Institut de recherche et d'histoire des textes, Licence CC BY NC.

- 29 Il y a manifestement ici une véritable conception du poème comme un objet esthétique destiné à la fois à l'oreille (le poème est mis en musique) et à l'œil (l'ensemble constitué par le texte et la partition forme bel et bien un dessin, qui fait pleinement partie de l'œuvre<sup>6</sup>). Par rapport à la problématique qui nous occupe, cet exemple reste trop marginal pour indiquer un changement de paradigme esthétique. Il offre toutefois une ouverture vers un horizon de la poésie qu'il fait plus qu'esquisser : celui d'un dédoublement de l'œuvre entre l'espace de la page et le temps de la diction.

## La « galaxie Gutenberg »

- 30 Cependant, il est clair que l'étape qui a été la plus déterminante dans le changement de paradigme qui devait porter la poésie à dériver peu à peu de cette oralité pour devenir « de plus en plus visuelle », selon les mots de Michèle Aquien, c'est la grande révolution technologique apportée par l'imprimerie. La possibilité de reproduire en multiples exemplaires des textes et de les diffuser à une échelle de plus en plus large engage une mutation profonde dans la place que prend l'écrit dans la vie des Européens de ce temps. Après la Bible, ce sont aussi les textes littéraires qui, petit à petit, pénètrent dans les foyers sous leur forme imprimée, ce qui contribue à créer les conditions de possibilité d'une nouvelle pratique : la lecture pour soi, seul face à son livre. Ainsi, la poésie (et la littérature en général) entre-t-elle dans une nouvelle ère, à travers cet objet fondamental qui prend alors son essor, si bien qu'il sera bientôt tenu pour le support « naturel » de la littérature : le livre.
- 31 Dans les siècles suivants, les développements technologiques qui contribuent aux modalités de publication et de diffusion de la littérature sont, pour la plupart, des perfectionnements de la technique d'imprimerie. À ce titre, le début du XIX<sup>e</sup> siècle représente un tournant significatif. D'importantes améliorations dans la fabrication du papier à coût raisonnable et dans la rapidité d'impression font des années 1820-1830 celles d'un essor sans précédent de l'imprimé. Une part de la sociabilité littéraire qui, à la fin du siècle précédent, se déployait encore dans les salons se trouve réinvestie dans la presse. Certes, les salons ne disparaissent pas ; les poètes romantiques affectionnent les cénacles ; un demi-siècle plus tard, les « décadents » investiront les cafés : l'oralité de la poésie n'est pas morte et elle connaît un regain de vigueur dans la génération symboliste, qui emboîte massivement le pas à Verlaine pour demander aux vers « de la musique avant toute chose ». Mais parallèlement, c'est un fait indiscutable que la diffusion de la poésie se fait de plus en plus par l'imprimé, d'abord en revue puis en plaquette et/ou en recueil. La lecture orale des poèmes par leurs auteurs, quand elle se produit, prend le plus souvent place dans les dernières étapes de la phase de genèse : on éprouve ses vers en les lisant à un cercle de pairs ou de proches, avant de les lancer dans le monde sous leur forme imprimée, en leur souhaitant bon vent : « Maintenant, va, mon Livre, où le hasard te mène !? »... Ce « Livre<sup>8</sup> », le hasard a de fortes chances de le mener de mains en mains, heureux s'il obtient que de nombreuses prunelles dardent sur lui leur attention. C'est donc lui qui enferme les *poèmes*, dont il apparaît de plus en plus que leur place est bien sur la page, de laquelle les tireront des lecteurs pour la plupart silencieux. C'est sous leurs yeux anonymes et solitaires que se jouera et se rejouera l'effectuation du texte et l'émergence de la relation esthétique. Rarement le poète est-il appelé à dire ses vers. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, on aime à inviter les poètes à parler de leur art, mais des séances publiques de lectures poétiques demeurent très rares.
- 32 Ou alors, les poèmes sont lus par des comédiens. Cela se fait de plus en plus au début du XX<sup>e</sup> siècle... non sans soulever quelques discussions sur la manière de dire les vers. En 1919, Paul Léautaud signale le succès grandissant de ces séances de lectures poétiques. Tout le monde en est content, les poètes comme le public, dit-il... sauf lui-même, dont le plaisir est gâché par la diction des comédiens :
- Ces gens, déjà insupportables souvent dans les œuvres dramatiques, le sont encore plus quand ils se mêlent de dire des vers. Le moindre poème est pour eux un rôle, et

il faut qu'ils le jouent, avec force déclamation et gesticulation. (Léautaud, 1926, p. 71-72<sup>9</sup>)

- 33 Et il conclut : « Au lieu de poésie, on avait du théâtre. » Nous retrouvons ici, mais du côté de la poésie, la problématique esquissée à propos de Maeterlinck : la voix et la diction font obstacle et empêchent Léautaud d'accéder à ce qu'il tient pour *le poème*. Mais on peut se poser cette question : aurait-il réagi différemment si les diseurs, au lieu d'être d'insupportables histrions, avaient été les poètes eux-mêmes, disant leurs propres textes ?

## Quel statut pour des « archives de la parole » ?

- 34 Même si cette pratique n'était guère courante, il faut pourtant rappeler ici une entreprise très importante pour nous, engagée en 1911 par le Professeur Ferdinand Brunot, en tant que directeur du tout nouveau laboratoire de la Sorbonne baptisé « Archives de la parole ». En 1913, Brunot prend l'initiative d'enregistrer une série des poètes les plus importants du moment, dans leurs propres œuvres. Je laisse ici de côté la question, très riche, des types de diction retenus par les poètes<sup>10</sup>. Mais ce que je voudrais signaler, c'est que les lectures de poèmes, que ce soit par leurs auteurs ou par des comédiens, nous placent massivement dans un cas où la diction est seconde, chronologiquement, par rapport à la publication d'un texte déjà imprimé. Ces diseurs interprètent un poème comme des acteurs interpréteraient une tirade théâtrale : ils produisent une actualisation sonore d'un texte écrit. Pourtant, au contraire de ce qui se joue au théâtre, ou de ce qui se jouerait dans une interprétation musicale, le geste qu'ils produisent par leur diction n'a pas vocation à faire advenir l'œuvre dans sa forme aboutie (c'est-à-dire sonore), à partir d'un texte-partition qui n'en serait que l'amorce. Au contraire, à de rares exceptions près, ce que produisent les comédiens ou les poètes lisant des poèmes, c'est une « variante sonore » d'un texte qui a déjà été publié dans sa « variante graphique » et qui, sous cette forme, était déjà considéré comme *complet* – au contraire d'une partition ou d'un texte de théâtre. Cette variante imprimée avait été perçue par les poètes comme une manière d'adresser directement leur texte à leurs lecteurs, de rendre leur œuvre publique, sans la médiation d'un quelconque interprète. À ce titre, on pourrait avoir tendance à estimer qu'au contraire d'une exécution musicale ou théâtrale, la diction d'un poème qui était déjà complet sous sa forme imprimée est un geste second.
- 35 Pourtant, cette variante sonore n'a pas de raison *a priori* d'être considérée comme un simple dérivé de la variante imprimée. Ce terme de « dérivé » conviendrait par exemple pour un roman lu dans le cadre d'un livre audio : lorsqu'un comédien enregistre un texte à destination de personnes qui souhaitent l'écouter plutôt que de le lire – parce que leur vue ne le leur permet pas, parce qu'ils aiment « lire » en conduisant, ou que sais-je ? –, on a bien affaire à un dérivé, à une transposition utilitaire d'une forme écrite (qui est celle de l'œuvre) à une forme orale, qui y donne accès par un autre biais, avec les différences plus ou moins significatives que cela implique. Mais pour la poésie il n'en va pas de même. On peut en effet estimer que l'impression d'un poème, lorsqu'elle est engagée sous la responsabilité de son auteur, constitue une forme aboutie de l'œuvre, certes. Mais ne doit-on pas considérer qu'un enregistrement réalisé par l'auteur mérite ce même statut ? Le fait que le poète n'aurait peut-être pas dit le poème de la même manière à un autre moment, et que, par conséquent, l'enregistrement soit

tributaire de circonstances fortuites ne me paraît pas déterminant pour envisager une différence de statut entre les deux variantes. On peut en effet tout aussi bien considérer que, pour une version imprimée, l'auteur n'aurait pas signé le bon à tirer un autre jour, aurait ajouté une majuscule, ou déplacé une virgule. La différence des variantes relevées entre des republications successives d'un même poème l'atteste bien : le texte a été fixé ainsi à un moment donné, mais il aurait pu être un peu différent – comme deux dictions auctoriales peuvent être un peu différentes l'une de l'autre.

- 36 Pour contester à un enregistrement le statut de « forme aboutie de l'œuvre », on pourrait aussi alléguer que certains paramètres du flux sonore généré à cette occasion ne relèvent pas de l'œuvre proprement dite, mais d'éléments parasites, extérieurs. Le timbre de voix de l'auteur, par exemple, ou des spécificités de sa diction, un accent régional, etc., sont autant de données qui ne font pas partie du poème, mais sont liées aux circonstances ponctuelles de son énonciation. À cet argument, on peut répondre que les caractéristiques typographiques et matérielles d'une impression papier ne font pas non plus partie du poème. Certes, la police retenue ou le grain du papier ont moins de risque, *a priori*, de faire écran entre le lecteur et le poème que, pour un auditeur, un accent ou un timbre de voix. Mais ce n'est qu'une question de degré, et peut-être aussi d'habitude. En outre, selon le point de vue adopté, l'absence de neutralité qu'impose inévitablement la voix offre aussi des contreparties positives : la voix incarnée peut faire écran, certes, mais elle peut aussi faire écran. Nombreux sont les témoignages évoquant des poèmes qui sont restés « lettres mortes » lors d'une lecture silencieuse, mais qui se sont trouvés tout à coup exhaussés par une audition. La voix (et notamment celle du poète lui-même) porte en elle une émotion ; elle crée un lien. Ce qui était langue devient parole adressée ; la diction instaure une temporalité, régit un type d'attention qui sont différents de ceux auxquels invite le texte écrit. Faut-il le préférer ou au contraire s'en défier ? Il est intéressant d'entendre les réponses de quelques poètes sur ce point, ne serait-ce que pour la notable diversité de points de vue qu'elles illustrent.

## Ce qu'en disent les poètes

- 37 Dans son ouvrage *La Poésie hors du livre (1945-1965). Le poème à l'ère de la radio et du disque*, Céline Pardo cite plusieurs répliques de ce débat. On y lit par exemple la position mitigée de Reverdy, qui n'étonnera guère, eu égard à son attrait pour la typographie et la spatialisation du poème sur la page :

Tout ce que la diction apporte au poème ce n'est pas ce qui serait inexprimé sous sa forme écrite, mais quelque chose d'étranger à lui-même, surajouté et qui peut changer du tout au tout selon le diseur et même selon le moment et les circonstances où le diseur dit ou redit le même poème. (Pierre Reverdy, réponse à l'enquête sur la diction poétique de Jacques Charprier, cité dans Pardo, 2015, p. 316-317)

- 38 La même année (1956), Pierre Emmanuel, fort d'une importante expérience de poésie radiophonique, exprimait des réserves d'un autre ordre :

Quand on lit un poème au micro, il se déroule dans le temps, et il est bien certain qu'au bout de trois ou quatre vers, les vers précédents ont été oubliés, qu'à la fin du poème, c'est plutôt une ligne sinueuse qui s'est dégagée, et l'on a été enveloppé par une sorte d'atmosphère musicale ; mais si vous, auditeur, on vous demandait à ce moment-là de dire ce que vous avez entendu, ce qu'il y avait dedans le poème, en

seriez-vous capable ? Certainement pas. Vous vous êtes laissé charmer, vous avez été emporté, plus ou moins, par un certain chant, mais il ne reste pas grand-chose du poème. C'est que le poème n'est pas seulement fait pour être lu. Le poème s'inscrit d'abord sur du papier, et il s'inscrit lentement, par une méditation du poète sur le langage qu'il est en train de créer. (Transcription d'un extrait de l'émission *Le Poème et son image* du 19 juillet 1956, cité dans Pardo, 2015, p. 317)

- 39 Cette distinction entre le « poème » et le « chant » est tout à fait intéressante. Elle est utilisée ici pour marquer l'incomplétude du chant et son incapacité à rendre *le poème*. Une dizaine d'années plus tôt, dans le numéro d'*Europe* de janvier 1947, Aragon mobilisait les mêmes termes dans une tout autre perspective : il louait au premier chef, dans le poème, le chant, « qui est à la fois la dignité et la réussite du poème. Le chant qui est la négation de la solitude poétique. Le chant qui est la communication de la poésie. Sa seule objectivité » (Pardo, p. 39).
- 40 Dans ces divergences de points de vue, plusieurs paramètres entrent en ligne de compte. Outre les sensibilités personnelles, il faut aussi prendre en considération l'écart entre ces deux moments dans l'histoire de la poésie, en lien avec l'histoire sociale et avec celle des techniques : en 1947, c'est le poète de guerre qui parle en Aragon et qui évoque la force de communion qu'a pu acquérir la poésie dans ces temps troublés. Dans un numéro de la *Nouvelle Revue de Psychanalyse* de 1988, Bonnefoy évoque quelque chose de proche : il cite une page de *L'Espèce humaine* où Robert Antelme rapporte une session de récitation poétique dans un camp nazi. Les poèmes sont mal lus ; on n'entend pas grand-chose...
- [M]ais faut-il conclure que, telle qu'elle a été, la réception du poème ne serait pas suffisante ? Qu'elle n'a pas apporté à ces êtres malheureux ce que le poète lui-même aurait jugé l'essentiel ? [...] Je perçois plutôt l'émotion, la qualité de serment irréfléchi, spontané, de ces sortes de références, et me demande donc s'il ne faut pas poser autrement qu'à l'aide des seuls caractères textuels le problème de la communication poétique. (Bonnefoy, 1988, p. 11)
- 41 Comme Aragon, Bonnefoy se place ici du point de vue de la réception du poème par une communauté donnée, de l'effet produit par une diction qui porte une émotion et tente de rompre la solitude. Même s'il écrit cela bien plus tard, la situation à partir de laquelle il réfléchit est proche de celle qui motive les considérations d'Aragon en 1947 : la poésie comme lien et comme baume, en des temps douloureux.
- 42 En 1956, le contexte est assez différent, et se caractérise notamment par le développement important de la radio et du disque, porteurs de nouvelles perspectives à la poésie. Nombreux sont alors ceux qui envisagent qu'une nouvelle ère s'ouvre et que la poésie est « en train de redevenir chose faite pour l'oreille, et chose faite pour être entendue » (Georges Mounin, *Poésie et société*, 1962, cité dans Pardo, 2015, p. 129).
- 43 L'attachement à une poésie plus visuelle qu'auditive que Reverdy confirme ici, il l'affirmait déjà à la fin des années 1910, à l'heure où il dialoguait avec les peintres cubistes dans sa revue *Nord-Sud*. Il faut toutefois rappeler que parmi ses complices de l'époque, tous n'étaient pas opposés à l'idée que la poésie puisse profiter des technologies nouvelles pour revenir à une oralité que la « galaxie Gutenberg » avait éclipsée depuis des lustres. Or les technologies les plus révolutionnaires, dans les années 1910, sont du côté du son et de l'image en mouvement : elles se nomment phonographe et cinématographe. Ainsi Apollinaire, déjà fasciné par le potentiel qu'il avait découvert lors des récitations poétiques des Archives de la parole en 1913,

conclut-il une fameuse conférence sur « L'Esprit nouveau », en 1918, en annonçant que les poètes

veulent enfin [...] machiner la poésie comme on a machiné le monde. Ils veulent être les premiers à fournir un lyrisme tout neuf à ces nouveaux moyens d'expression qui ajoutent à l'art le mouvement et qui sont le phonographe et le cinéma. Ils n'en sont encore qu'à la période des incunables. Mais attendez, les prodiges parleront d'eux-mêmes [...]. (Apollinaire, 1991, p. 954)

44 Le parallèle avec l'ère ouverte par Gutenberg est explicite, à travers la notion d'incunable. Ce qu'Apollinaire prophétise, c'est bien un bouleversement épistémologique et esthétique de même nature ; c'est l'avènement d'une ère nouvelle, entée sur une technologie appelée à se substituer à la typographie pour ouvrir à la poésie des horizons insoupçonnés. C'est en cette même année 1918 qu'il publie *Calligrammes*, mais dans une lettre de juillet 1918, il présente ses tentatives calligrammatiques comme « une précision typographique à l'époque où la typographie termine brillamment sa carrière, à l'aurore des moyens nouveaux de reproduction que sont le cinéma et le phonographe » (lettre à André Billy, citée dans Billy, 1923, p. 104).

45 Vingt ans plus tard, Valéry, sur un mode plus analytique, envisage un développement semblable : dans une conférence de 1937, il note que

la littérature, qui n'est en soi qu'une exploitation des ressources de langage, dépend des vicissitudes très diverses qu'un langage peut subir et des conditions de transmission que lui procurent les moyens matériels dont une époque dispose. [...] On peut déjà se demander si une littérature purement orale et auditive ne remplacera pas, dans un délai assez bref, la littérature écrite. Ce serait là un retour aux âges les plus primitifs, et les conséquences techniques en seraient immenses. L'écriture supprimée, qu'en résulterait-il ? D'abord, – et ceci serait heureux, – le rôle de la voix, les exigences de l'oreille reprendraient, dans la forme, l'importance capitale que ces conditions sensibles ont eue et qu'elles avaient encore, il y a quelques siècles. Du coup, la structure des œuvres, leurs dimensions, seraient fortement affectées ; mais, d'autre part, le travail de l'auteur deviendrait bien moins facile à reprendre. Certains poètes ne pourraient pas se faire aussi compliqués qu'on prétend qu'ils sont, et les lecteurs, transformés en auditeurs, ne pourraient guère plus revenir sur un passage, le relire, l'approfondir en jouissance ou en critique, comme ils le font sur un texte qu'ils tiennent entre leurs mains. (Valéry, 1960, p. 1071-1072)

46 À la lecture de ces diverses réflexions, il est intéressant de relever que le point de vue adopté porte tantôt sur le pôle de la production, tantôt sur celui de la réception : Valéry imagine les conséquences qu'aurait une disparition de la littérature écrite sur la composition des œuvres aussi bien que sur leur écoute ; Bonnefoy, de son côté, envisage une réception qui soit susceptible de toucher au cœur de la poésie alors même qu'elle s'écarterait de « ce que le poète lui-même aurait jugé l'essentiel ». En l'occurrence, le poète dont les vers sont évoqués est Du Bellay, dont on peut bien supposer qu'il n'avait en effet pas prévu la cage de résonance que son Ulysse heureux pourrait trouver dans un camp nazi. Faut-il estimer pour autant que Du Bellay s'est trompé quant aux potentialités de son œuvre ? Ou alors que l'« essentiel » se serait déplacé ? Que l'essence même de la poésie aurait changé ? À cette dernière question, on ne peut répondre que négativement : l'essence de la poésie n'a pas pu changer, puisqu'il n'y a pas d'« essence de la poésie ». Il n'y a qu'une succession ininterrompue d'idées ou d'images que l'on se fait de la poésie, et qui a porté les hommes et les femmes, à travers le temps et l'espace, à tenir pour « essentielle » telle ou telle part de cette activité qu'on appelle poésie et de ses productions, qu'on appelle poèmes. Qu'un auteur pense sa propre création comme

un flux sonore fixé par une écriture dont la vocation soit strictement pratique, qu'il la conçoive comme une disposition sur une page de lettres non susceptibles d'oralisation, ou qu'il l'envisage comme un mélange de visuel et de sonore, il a forcément raison – parce qu'il a ses raisons. Mais cela n'implique pas que ces raisons soient meilleures que celles de son voisin<sup>11</sup>.

## Le double état

- 47 La conclusion qui s'impose, à l'issue de ce parcours, est qu'il est tout à fait vain de vouloir légiférer entre les prétentions de l'œil et de l'oreille sur *le poème*. Les arguments favorables à l'un et l'autre aspect abondent, aussi bien que les griefs formulés contre chacun d'eux. L'intérêt n'est pas de prendre position, mais d'observer la récurrence de ces querelles de partage et de les comprendre comme le meilleur témoin d'une fondamentale dualité de la poésie. L'œuvre poétique apparaît comme un « événement pluriel », pour reprendre l'expression d'Andrew Benjamin que Charles Bernstein commente ainsi :

Cela signifie que l'œuvre n'équivaut à aucune de ses réalisations graphiques ou performées, non plus qu'à la totalisation en une unité de ses versions et manifestations. Le poème, quand on le conçoit en fonction de ses multiples performances et de la possibilité de les traduire l'une dans l'autre, est doué d'une existence fondamentalement plurielle<sup>12</sup>. (Bernstein, 2015, p. 27)

- 48 Parfois, la poésie s'aventure aux confins des arts plastiques, comme dans certains montages futuristes qui sont presque de purs objets visuels – à ceci près que la présence de texte dans l'« image » induit tout de même la possibilité d'une oralisation qui engendre des segments sonores. Parfois, à l'autre bout du spectre, la poésie se fait purement sonore, sans qu'aucune trace écrite ne soit publiée parallèlement à la performance orale qui « fait œuvre ». Et entre deux, toutes les combinaisons sont possibles, et leur déclinaison constitue un dégradé continu où se déplace de point en point le curseur du *poème* : tantôt fiché dans les pages du livre, tantôt flottant dans la voix qui incarne le texte. Mais peut-être la position la plus juste consiste-t-elle à tenir ces deux éléments pour le double état constitutif de ce que l'on veut bien appeler « poésie ». C'est en tout cas ce qu'affirme Jacques Roubaud lorsqu'il définit la poésie comme une « forme double [...] unissant, inséparablement, les mots d'une langue dans une écriture et une parole » (Roubaud, 2015, p. 307).
- 49 Telle serait la nature fondamentalement amphibie de la poésie, qui, pour avoir trouvé dans le livre un moyen commode de se déployer, n'en a pas pour autant perdu sa voix, double sonore de ce corps écrit qu'elle est aussi.

---

## BIBLIOGRAPHIE

APOLLINAIRE, G. (1991). « L'Esprit nouveau et les poètes ». In *Œuvres en prose complètes II* (p. 943-954). Paris : Gallimard.

- AQUIEN, M. (1998). *La Versification*. Paris : PUF.
- BAETENS, J. (2019). *À voix haute. Poésie et lecture publique*. Bruxelles : Les Impressions nouvelles.
- BERNSTEIN, C. (2015 [1998]). « *Close listening* : l'explication de voix », trad. M. Murat. In A. Lang, M. Murat, & C. Pardo (dir.), *Archives sonores de la poésie* (p. 21-47). Dijon : les presses du réel.
- BILLY, A. (1923). *Apollinaire vivant*. Paris : Éditions de La Sirène.
- BONNEFOY, Y. (1988). « Lever les yeux de son livre ». *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 37, 9-20.
- DUPONT, F. (1998). *L'Invention de la littérature : De l'ivresse grecque au livre latin*. Paris : Éditions La Découverte.
- LÉAUTAUD, P. (1926). *Théâtre de Maurice Boissard*. Paris : Gallimard.
- MAETERLINCK, M. (1890). « Menus propos : le théâtre ». *La Jeune Belgique*, septembre, 331-336.
- MALLARMÉ, S. (1998). « Observation relative au poème *Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard* ». In *Œuvres complètes I* (p. 391-392). Paris : Gallimard.
- MURAT, M. (2015). « Dire la poésie en 1913 : les *Archives de la parole* de Ferdinand Brunot ». In J.-F. Puff (dir.), *Dire la poésie ?* (p. 101-128). Nantes : Éditions Nouvelles Cécile Defaut.
- MURAT, M. (2019). « Une re-matérialisation de la poésie ». In A. Lang, M. Murat, & C. Pardo (dir.), *Archives sonores de la poésie* (p. 203-214). Dijon, les presses du réel.
- PARDO, C. (2015a). *La Poésie hors du livre (1945-1965) : Le poème à l'ère de la radio et du disque*. Paris : PUPS.
- PARDO, C. (2015b). « Théories et expérimentations radiophoniques dans les années cinquante : l'ambition d'une nouvelle diction poétique à la RTF ». In J.-F. Puff (dir.), *Dire la poésie ?* (p. 129-151). Nantes : Éditions Nouvelles Cécile Defaut.
- ROGER, T. (2010). *L'Archive du Coup de dés*. Paris : Classiques Garnier.
- ROGER, T. (2015). « Mise en page et mise en voix du poème : le cas de Mallarmé ». In J.-F. Puff (dir.), *Dire la poésie ?* (p. 59-100). Nantes : Éditions Nouvelles Cécile Defaut.
- ROUBAUD, J. (2015). « Poésie et oralité ». In J.-F. Puff (dir.), *Dire la poésie ?* (p. 307-318). Nantes : Éditions Nouvelles Cécile Defaut.
- VALÉRY, P. (1960). « Notre destin et les lettres ». In *Œuvres II* (p. 1059-1076). Paris : Gallimard.

## NOTES

1. Y compris les timbres, qui ne sont pourtant pas des abstractions ; c'est avec son seul entendement, qu'il « entendrait » alors ce qu'on pourrait appeler, en termes mallarméens, « l'absent de tout orchestre ».
2. Cette définition, assez facile à admettre, soulève pourtant quelques questions que je me borne à esquisser très sommairement. Si ce que l'on appelle « la 5<sup>e</sup> symphonie de Beethoven » est un ensemble de sons et non un recueil de signes répartis dans des cahiers à portées – donc quelque chose qui existe, en tant qu'*œuvre*, dans le temps d'une exécution plutôt que dans l'espace muet d'une partition, il en résulte qu'il y a autant de « 5<sup>e</sup> symphonie de Beethoven » qu'il y a d'interprétations ponctuelles de cette partition – y compris par des orchestres amateurs qui farcissent leur exécution de

fausses notes. À partir de quelle proportion de fausses notes ne serait-ce plus la 5<sup>e</sup> symphonie de Beethoven ? Ou à partir de quel degré de réinvention par un chef d'orchestre fantasque ? On peut estimer qu'il y a, dans « la 5<sup>e</sup> symphonie de Beethoven », une part immuable : celle qui sommeille dans la partition – et une part contingente, qui implique des interprètes, et qui est nécessaire pour faire exister cette œuvre sous la forme qui est sa finalité : en tant que système de sons déployés dans le temps d'une exécution, donc. La part immuable constitue ainsi le cœur de l'œuvre, mais elle ne serait pas l'œuvre, au sens, donc, du point de contact sensible d'où résulte l'effet esthétique.

3. Pour un aperçu beaucoup plus détaillé de ce débat et de la place du *Coup de dés* dans les avant-gardes de ces années, voir Roger, 2010, p. 98-216. Le même auteur (2015) est revenu plus spécifiquement sur les questions soulevées par la diction de ce poème.

4. Cette « défaite » prolonge dans sa logique, à quelques années d'intervalle, celle d'Henri-Martin Barzun dans la querelle du « simultanésisme ». En 1913, le terme avait été employé parallèlement par Barzun et par Cendrars : le premier y voyait le principe d'un renouvellement de la poésie par la diction polyphonique, tandis que le second, présentant sa *Prose du Transsibérien* comme le « premier livre simultanés », envisageait par-là la concomitance, à l'œil, de son texte et des peintures de Sonia Delaunay. L'air du temps soufflait clairement dans le sens de Cendrars et le « simultanésisme » de Barzun fit long feu.

5. Elle oppose la « culture chaude » du chant, du banquet, etc. à la « culture froide » du livre et de la lecture solitaire.

6. Il faut ajouter que l'extrême élaboration spéculative de certaines pièces relevant de l'*ars subtilior* laisse supposer que cette musique s'adresse moins à l'oreille qu'à l'esprit. Cela est d'ailleurs conforme à la *pensée* de la musique qui prévalait en ce temps où elle appartenait au *quadrievium* composé par les arts des nombres (avec l'arithmétique, la géométrie et l'astronomie).

7. Il s'agit du dernier vers du « Prologue » des *Poèmes saturniens* de Verlaine.

8. Ce « Livre » n'est, en vérité, qu'un « livre », c'est-à-dire un objet matériel, et non cet « instrument spirituel » auquel Mallarmé réserve une majuscule initiale.

9. Il s'agit d'une chronique d'août 1919, citée dans Baetens, 2019, p. 11.

10. Je signale simplement qu'ils sont d'une étonnante diversité : entre lyrisme affecté et platitude de la conversation banale, entre intonation monocorde, déclamation dramatique (peut-être avec force gesticulations ?) et chant modulé, entre respect scrupuleux des règles prosodiques et lecture prosaïques, on trouve un bel échantillonnage des modes de lecture en vogue à l'époque, et sans nul doute de précieux renseignements sur l'idée que chacun de ces poètes se faisait du vers. Pour une approche plus circonstanciée, je renvoie à Murat, 2015.

11. Ni même qu'elles soient les seules auxquelles se réduise sa propre œuvre. L'exemple du *Coup de dés*, à nouveau, est particulièrement éclairant sur ce point. Lors du débat autour de la proposition du groupe Art et Action, la manière de trancher le différend a été d'en appeler aux témoins susceptibles d'être garants de la pensée originelle de l'auteur. C'est à ce titre, on l'a vu, que l'intervention de Valéry a joué son rôle. Mais sans même s'interroger sur la conformité entre la *doxa* qui s'est alors imposée et les intentions de Mallarmé, on doit bien constater que la richesse de l'objet que ce dernier nous a transmis sans mode d'emploi (ou plutôt : avec un mode d'emploi partiel et

réputé captieux) déborde trop cette *doxa* pour s'y soumettre longtemps. À ce titre, il n'est pas surprenant que ce texte ait stimulé une émulation aussi bien en tant que poème plastique qu'en tant que partition d'une diction, et en tant que pure spéculation verbale : elle porte en elle les virtualités de tous ces investissements.

12. Le texte de Charles Bernstein est traduit par Michel Murat. Les propos d'Andrew Benjamin, cités un peu plus loin, précisent la nature de cette dualité fondamentale de la poésie : « La présence du texte (le document écrit) dans la performance, mais aussi la présence de la performance dans le texte lui-même, ont pour conséquence qu'il existe à tout moment deux modes de présence irréductibles entre eux » (2015, p. 27-28).

## RÉSUMÉS

Si l'on admet qu'un texte poétique devient *poème* au moment précis où s'engage une relation esthétique entre ce texte et quelqu'un qui le reçoit, on peut alors poser une question d'apparence simple : où trouver ce « *poème* » ? Est-il fixé sur l'espace d'une page, où l'œil ira le rencontrer, ou alors advient-il préférentiellement dans la temporalité d'une diction ?

La visée du présent article n'est pas de trancher en faveur de l'une ou l'autre de ces réponses, mais d'envisager les liens généralement implicites qui relient les modalités matérielles de diffusion des textes et l'idée même de *poésie* ou de *littérature*.

Quelques exemples anciens de relations entre oralité et écriture sont ici mobilisés pour préparer le terrain à un questionnement sur des pratiques plus récentes : celles qu'ouvre, au début du *xx<sup>e</sup>* siècle, l'avènement de l'enregistrement sonore. Dès lors qu'un auteur fixe une variante sonore d'un poème qu'il a par ailleurs publié sur papier, comment envisager le rapport entre ces deux états du texte ? L'un des deux l'emporterait-il sur l'autre ? En vertu de quels critères ?

De tels questionnements invitent à remettre en cause le paradigme fortement graphocentrique qui prédomine dans notre champ culturel, sans viser pour autant à déclasser l'écrit au profit d'une supposée oralité retrouvée. Les réponses esquissées tendent plutôt vers l'idée d'une dualité constitutive du poème, d'une « poésie amphibie ».

If we accept that a poetic text becomes a *poem* at the precise moment when the aesthetic relationship between this text and someone who receives it is established, we can then ask a seemingly simple question: where do we find this “*poem*”? Is it confined to the space of the page, where it meets the eye, or does it rather occur in the time of its diction?

The aim of this article is not to decide in favour of one or the other of these answers, but to consider the generally implicit links between the material ways in which texts are transmitted and the very idea of *poetry* or *literature*.

A few historical examples of the relationship between orality and writing are used here to prepare the ground for the questioning of more recent practices: those triggered by the emergence of sound recording at the beginning of the 20th century. When an author fixes a sonorous variant of a poem that he has also published on paper, how can we consider the relationship between these two states of the text? Does one of the two prevail over the other? According to what criteria?

If such questions invite us to reconsider the strongly graphocentric paradigm that predominates in our cultural field, my aim, however, is not to downgrade the written word in favour of a

supposedly rediscovered orality. The answers I have outlined tend towards the idea of the constitutive duality of the poem, of an “amphibious poetry”.

## INDEX

**Mots-clés** : poésie, oralité, écriture, enregistrement sonore, poésie orale

**Keywords** : poetry, orality, writing, sound recording, oral poetry

## AUTEUR

**CHRISTOPHE IMPERIALI**

Université de Neuchâtel, Institut de Littérature Française

---

## Varia

---

# Michel Houellebecq expérimentateur existentiel : une approche pascalienne de l'œuvre romanesque

*Michel Houellebecq, Existential Experimenter: a Pascalian Approach to the Novel*

Christophe Brochier

---

- 1 L'étiquette de « déprimisme<sup>1</sup> », souvent associée à l'œuvre de Michel Houellebecq, tend à obscurcir les rapports complexes au monde qu'entretiennent les protagonistes de ses romans. Si le héros d'*Extension du domaine de la lutte* (1994), le Bruno des *Particules élémentaires* (1998) et le narrateur de *Sérotonine* (2019), sont bien atteints de dépression et sont contraints de suivre un traitement médicamenteux, il n'en va pas de même des autres. Le terme le plus adéquat, utilisé d'ailleurs par l'auteur comme par certains commentateurs, est sans doute celui de « non-adhérence » à la vie sociale pour caractériser plusieurs des personnages centraux. Selon des modalités et des temporalités qui leur sont propres, ces hommes qui ressemblent tous un peu à leur créateur, manifestent un mouvement de découplage plus ou moins marqué vis-à-vis des normes sociales de comportement correspondant à leur milieu. Dominique Noguez a d'ailleurs parlé avec justesse de « fondamentale in-adhésion au monde » (2003, p. 52). Il ne s'agit pas seulement de désigner par là une tendance à « voir le monde en noir » ou à se « désespérer » face aux frustrations de l'existence ; ce qui est en question est une attitude plus profonde, plus subtile et plus philosophiquement ancrée. Comme l'a bien vu Agathe Novak-Lechevalier, les héros de Houellebecq affrontent un monstre lovecraftien : le vide, niché dans la réalité elle-même. En général, le narrateur n'explique pas vraiment cette disposition de l'âme ou cette caractéristique de la personnalité, qui est présentée comme étant là, presque de façon naturelle : le héros, parfois dès le début du roman, voit la vacuité de l'existence, « ne joue pas le jeu social », il se place légèrement en décalage et laisse ainsi se révéler à lui l'étrangeté du monde. Cette attitude n'est pas simplement le produit d'une époque. Les héros de Houellebecq n'ont pas connu l'effondrement des certitudes après Verdun ou Auschwitz. Leur

décalage progressif vis-à-vis du quotidien social est une de leurs caractéristiques propres que ne partagent pas les individus qu'ils vont croiser au cours de leurs péripéties. Le héros non-adhérent de Houellebecq peut ainsi être compris comme un vecteur d'interrogation du rapport de l'homme au monde. Si la critique a surtout retenu la dénonciation de la société occidentale libérale, je souhaite développer dans ce texte l'idée que cet aspect de l'œuvre est secondaire par rapport à la perspective philosophique, tout en dépendant d'elle. Pour cela, je placerai l'analyse sous l'angle de l'approche pascalienne de la vacuité de l'existence de l'homme sans Dieu. La philosophie que développe Houellebecq est d'habitude envisagée à partir de Schopenhauer (la vie est souffrance, le bonheur est inaccessible car le désir est insatiable), selon ses propres indications (Houellebecq, 2017) au risque parfois de négliger ce qui dans ses romans peut, de façon crédible, être préférablement rattaché à Pascal. On sait que le jeune Houellebecq a été un lecteur assidu du philosophe janséniste. Dans *Ennemis publics* (Houellebecq & Levy, 2008), l'auteur évoque « le gouffre » que Pascal aurait ouvert sous ses pieds en révélant l'effrayante petitesse de l'homme, particule isolée dans l'univers glacé et infini. Cet aspect du rapport à Pascal a été relevé notamment par Jack Abecassis (2000), Jean-Noël Dumont (2017), Catherine Julliot et Agathe Novak-Lechevalier (2022). Il est cependant probable que l'adolescent Michel Thomas, enfermé dans sa chambre alors que ses camarades s'amusaient dehors, ait été frappé par les passages des *Pensées* affirmant la vanité des activités sociales, notamment :

Qu'une chose aussi visible qu'est la vanité du monde soit si peu connue, que ce soit une chose étrange et surprenante de dire que c'est une sottise de chercher les grandeurs, cela est admirable.

Qui ne voit pas la vanité du monde est bien vain lui-même. Aussi qui ne la voit, excepté de jeunes gens qui sont tous dans le bruit, dans le divertissement et dans la pensée de l'avenir.

Mais ôtez leur divertissement vous les verrez se sécher d'ennui. Ils sentent alors leur néant sans le connaître, car c'est bien être malheureux que d'être dans une tristesse insupportable, aussitôt qu'on est réduit à se considérer, et à n'en être point diverti. (Pascal, 1963, p. 502, 503)

- 2 Le message de Pascal est d'une radicalité absolue : en société, les êtres humains poursuivent des chimères pour éviter d'affronter l'insignifiance de leur existence. Ils choisissent de ne pas penser à la mort et de prétendre se rendre heureux en se divertissant, ou en cherchant le prestige social. Bien avant Schopenhauer et sans doute avec plus de force, dans des formules concises, Pascal a placé l'homme devant ses illusions : les agitations mondaines qui nous occupent sont dérisoires. Dès lors, il est indispensable pour lui de chercher une transcendance. Houellebecq a découvert les *Pensées* vers quinze ans et il a été frappé de stupeur (Houellebecq & Levy, 2008). Je postule dans cet article que le choc du message pascalien constitue une partie importante du fond latent du questionnement philosophique de Michel Houellebecq. Si Schopenhauer a bien démontré l'échec des projets de bonheur et la centralité de la souffrance, leçon retenue par l'auteur, c'est la révélation pascalienne de l'absurdité d'adhérer aux objectifs purement humains qui constitue la dynamique centrale de constitution de ses personnages les plus marquants. Bien que ces derniers soient tous différents, plusieurs d'entre eux manifestent un détachement progressif vis-à-vis des buts sociaux et relationnels qui ont pu les animer pendant leur jeunesse. Ils ne proposent pas une philosophie de l'existence, mais font l'expérience d'une vie dans laquelle on ne croit plus aux illusions coutumières. Au fil des romans, Houellebecq va

donc développer plusieurs configurations possibles à partir de la situation initiale de non-adhérence : sortie du monde du travail, refuge dans la science ou l'art, investissement dans la passion amoureuse, recherche d'une religion, traitement médical, reconsidération des liens familiaux. Je propose ainsi de saisir l'œuvre romanesque comme une vaste expérimentation sociologique et philosophique : privé du confort de la religion et des certitudes des sociétés holistes du passé, le sujet houellebecquien illustre différentes manières de tenter de survivre au désespoir pascalien.

## Protagonistes, situations et cheminements personnels

- 3 Les premiers vers du recueil *Rester vivant* (1999) incitent l'exégète<sup>2</sup> à accepter l'idée que chez Houellebecq, tout commence par la douleur :

Le monde est une souffrance déployée.

La première démarche poétique consiste à remonter à l'origine. À savoir : la souffrance.

- 4 Ces mots produisent une impression de conviction très forte, surtout si on ramène l'inspiration de l'auteur à des déterminants biographiques, notamment une enfance privée d'amour parental. Pourtant, la lecture attentive des romans révèle une autre perspective : c'est la perte de foi dans le monde et donc l'incapacité progressive à adhérer (dans le double sens de suivre et de « coller ») à l'ensemble de ses conventions et représentations qui finit par provoquer la douleur. Celle-ci n'est ni première ni immédiate. Ainsi, la jeunesse dans *Extension du domaine de la lutte*, roman séminal, est évoquée en termes positifs : « [...] l'existence vous apparaissait riche de possibilités inédites » (Houellebecq, 1994, p. 14). Le protagoniste central a connu l'appétit de vivre, il a séduit, il a eu des amis. Puis il est devenu adulte, a pris sa place dans la division du travail, s'est tourné vers la consommation, a perdu de vue ses premières relations et n'a pas su les remplacer par des collègues de travail bienveillants. Dès le début du roman, il n'adhère plus à son mode de vie. Il y a eu dés-adhérence ; la douleur n'est donc pas originelle, elle apparaît par période à la suite d'une prise de conscience :

Mais rien en vérité ne peut empêcher le retour de plus en plus fréquent de ces moments où votre absolue solitude, la sensation de l'universelle vacuité, le pressentiment que votre existence se rapproche d'un désastre douloureux et définitif se conjuguent pour vous plonger dans un état de réelle souffrance. (Houellebecq, 1994, p. 14)

- 5 Ce premier héros houellebecquien n'est pas assez expansif et tourné vers les autres pour être aveuglé par une vie riche de divertissement relationnel. Il est vite confronté à la solitude qui l'incite à se demander quel sens a la vie. Sans la protection de la tradition ou de la religion, il se trouve confronté au choc de la crise pascalienne qui provoque une douleur intense. Rien dans son existence ne constitue un point d'appui : ni le travail ni les relations humaines. Finalement, il erre sans savoir que faire de ses journées : « Je marche de part et d'autres en proie à la fureur, au besoin d'agir, mais je ne peux rien faire car les tentatives me paraissent ratées d'avance » (Houellebecq, 1994, p. 131).
- 6 Les romans suivants confirment et précisent cette première manifestation de désarroi face à la perception croissante de la vanité de l'existence. Ainsi, les deux héros des *Particules* sont beaucoup plus fouillés : ils ont une carrière, une famille, un historique de

leurs aspirations. Michel paraît être le prolongement du héros du premier roman et son demi-frère, Bruno, peut être rattaché à Tisserand le séducteur malheureux (Argand, 1998 ; Novak-Lechevalier, 2017). Bruno fait le choix de participer à la société de compétition : il cherche frénétiquement des maîtresses (avec plus de succès que Tisserand cependant), et veut devenir écrivain. Michel, dès l'adolescence, est un garçon à part, peu relié au monde, sans intérêt pour la séduction, il se voue aux idées et à la science. Sa jeunesse n'est pas malheureuse car il ne cherche pas à jouer le jeu social et sexuel. L'auteur l'a dégagé de toute aventure amoureuse pour que le lecteur puisse se concentrer sur ses travaux scientifiques (Houellebecq, 2012). Mais son activité n'est pas orientée vers la réussite académique : il quitte son poste car « il en [a] complètement marre ». Il continue cependant ses travaux puisque c'est la pure science qui le fascine et qui l'entraîne comme un moteur autonome. Sous ce rapport, Michel est comparable à Jed Martin, le protagoniste de *La Carte et le territoire* (2010) qui échappe à la compétition du monde des entreprises grâce à l'art. En suivant son inspiration personnelle, en produisant quand il en ressent le besoin, il finit par devenir riche sans vraiment l'avoir cherché. Son père, en revanche, a abandonné tôt sa vocation de créateur, a accepté le monde de l'entreprise et y a épuisé sa vie. Comme Michel Djerzinski, Jed Martin échappe aux pièges de l'amour, n'a peu ou pas d'amis, et finit par ne plus fréquenter personne. Il continue à produire des œuvres personnelles sans que l'on sache vraiment pourquoi (sans doute une pulsion intime) alors que le savant Djerzinski, une fois sa grande découverte réalisée, se laisse mourir ou se suicide.

- 7 Le héros de *Plateforme*, lui aussi, renonce peu à peu à une vie dans laquelle il n'a jamais manifesté de véritable passion : « c'est avec facilité, constate-t-il, que l'on met sa vie de côté » (Houellebecq, 2001, p. 84). En vacances, il observe les touristes comme le ferait un zoologue. La course éperdue des cadres vers le succès et l'argent le sidère littéralement, lui qui s'intéresse à peine à son propre destin. Cette attitude de détachement, comme pour les personnages précédents a certainement des racines anciennes (« le sort des autres m'est en général indifférent, je n'ai pas le souvenir d'avoir jamais éprouvé un quelconque sentiment de solidarité », Houellebecq, 2001, p. 310), mais Michel va ici prendre le risque de croire à l'amour et de donner un sens à sa vie grâce à Véronique. Cette option aboutira à une tragédie.
- 8 Dans *Sérotonine*, Florent-Claude est lui aussi progressivement gagné par l'ennui et le détachement. Après avoir joué le jeu de la réussite sociale, il perd, comme les précédents héros, l'intérêt pour son activité, et plus profondément, le goût des autres. Il explique au début de son récit : « Mes journées s'écoulaient de plus en plus douloureusement en l'absence d'évènements tangibles et simplement de raisons de vivre » (Houellebecq, 2019, p. 35). Mais l'auteur explore avec lui une autre modalité de l'adaptation au vide existentiel, la prise d'antidépresseurs. Dans *Extension*, le traitement médicamenteux intervenait à la fin du parcours du protagoniste ; ici il ouvre le récit. Grâce au « Captorix », Florent-Claude parvient à une « tristesse paisible, stabilisée, non susceptible d'augmentation ni de diminution » (Houellebecq, 2019, p. 91). Pourtant la souffrance finit par gagner et Florent n'a d'autre issue que le suicide.
- 9 *La possibilité d'une île* (2005) et surtout *Soumission* (2015) accordent une importance plus secondaire au problème philosophique de l'existence pour étudier des questions que l'on peut rattacher à la sociologie de la religion. Houellebecq, prend ostensiblement au sérieux les intuitions de Comte concernant la fonction sociale de la religion (Bourdeau, 2017) et envisage, dans le premier roman, un culte fondé sur l'immortalité réelle et,

dans le deuxième, la victoire d'une religion établie qui a gardé plus de vigueur que le christianisme. Les « vertus théologiques » ont donc, bien évidemment, une place cruciale dans l'œuvre de Houellebecq (Lloyd, 2009) au point que l'on puisse même parler d'une « nostalgie de la chrétienté » (Venard, 2022). Aucune des options de restauration religieuse envisagées, ne résout pourtant le problème posé par Pascal : elles fournissent une sorte de « divertissement » social. Pendant un temps, un temps seulement, les protagonistes occupés par les arrangements institutionnels et doctrinaux oublient le vieillissement, la déchéance, la frustration amoureuse, et plus fondamentalement, l'absence de sens.

- 10 La plupart des personnages centraux des romans de Houellebecq font donc l'expérience d'un désarroi existentiel. Certes, il est plus marqué et plus ancien chez certains, mais il s'agit bien là d'une caractéristique commune. *Anéantir* s'ouvre ainsi sur cette phrase saisissante : « Certains lundis de la toute fin novembre, ou du début décembre, surtout lorsqu'on est célibataire, on a la sensation d'être dans le couloir de la mort » (Houellebecq, 2022, p. 11). La non-adhérence apparaît d'abord dans le désintérêt pour les relations amicales, puis dans le rejet de l'activité professionnelle. Le héros de *Soumission* fait par exemple le constat que l'humanité ne l'intéresse pas et qu'il ne considère pas les humains comme ses frères. C'était sans doute une attitude latente chez lui, mais elle se renforce avec l'âge. Les héros houellebecquiens apparaissent ainsi comme vieilliss prématurément, illustrant d'une certaine manière la sensation du poète exprimée dans *La poursuite du bonheur* : « Je me suis senti vieux peu après ma naissance » (Houellebecq, 1991, p. 46). À partir d'un certain âge, note Daniel dans *La possibilité d'une île*, la vie devient « administrative ». Ces émotions isolent ces personnages qui, coupés des autres, ne cherchent pas pour autant à cultiver des relations et préfèrent généralement se replier vers la télévision. De cette manière, ils évitent de trop « penser » à leur destin : « Que pouvons-nous espérer de la vie ? » se demande le héros de *Lanzarote* (Houellebecq, 2000, p. 70), qui cède à un moment de réflexion philosophique. Leur démarche n'est donc pas purement intellectuelle : ils ne s'efforcent pas comme Pascal de comprendre l'homme et de déterminer sa situation dans l'univers, car ils sont trop abattus par l'inefficacité de presque tous les efforts, qu'ils ressentent spontanément et profondément. En attendant, pour meubler l'existence et continuer à vivre ils se consacrent au tabac, à l'alcool, et parfois, au sexe. Ces poignées de secours auxquelles se raccrocher sont physiques, elles ne sont pas spirituelles. Elles sont cependant dérisoires car tout le contexte sociologique dans lequel les protagonistes évoluent est décourageant.

## Non-adhérence et contextes sociologiques

- 11 L'étude des conséquences de la non-adhérence ne se fait pas chez Houellebecq dans un vide social, et c'est là, bien évidemment, l'une des sources du succès de l'œuvre romanesque<sup>3</sup>. Dans *Le solitaire* de Ionesco, qui présente des thèmes comparables<sup>4</sup>, le protagoniste se heurte à l'absurdité de son existence après avoir abandonné son travail. L'époque et le contexte social sont indéterminés et la crise existentielle est un effet de la situation personnelle du narrateur : privé de sa routine professionnelle, il se laisse gagner par des méditations métaphysiques de plus en plus troublantes. Il n'arrive pas à élucider le mystère du monde et cela l'obsède. Chez Houellebecq, les personnages manifestent une non-adhésion qui précède souvent l'abandon (ou la prise de distance

vis-à-vis) de leur activité professionnelle. Parfois, on l'a vu, le héros est en décalage depuis l'enfance, mais dans la plupart des autres configurations, le désengagement est plus progressif. Surtout, il semble encouragé par le contexte sociologique.

- 12 Si l'on exclut les savants et artistes, les protagonistes centraux des romans de Houellebecq sont des bureaucrates qui ont réussi à atteindre une certaine aisance matérielle. Ainsi, le héros de *Sérotonine* vit sans problème d'argent, il appartient aux classes moyennes supérieures, est diplômé et dispose même d'un patrimoine confortable. En même temps, il n'est pas engagé dans la course au succès, aux honneurs, aux primes de fin d'année. Comme celui de *Extension*, *Soumission*, *Plateforme*, ou *Anéantir*, il traverse son univers social sans vraiment y croire ou trop s'y engager. L'une des raisons évidentes est que les activités que ces hommes exercent, créées par l'extension des activités de l'État, sont extrêmement ennuyeuses et dénuées d'utilité profonde : élaborer des projets de formation informatique, monter des dossiers de subventions artistiques ou agricoles, préparer des montages financiers, enseigner à des jeunes gens qui n'ont pas envie d'écouter. Le héros de Houellebecq est donc rarement « pris » par sa profession, qu'il exerce plutôt dans une perspective alimentaire. Il est relativement libre, en tout cas plus libre que ceux qui ont fixé à leur existence le but de « réussir » socialement, ou, comme les prolétaires, de pouvoir simplement subvenir à leurs besoins. Il en vient donc à se poser des questions qui ne sont pas strictement matérielles, des questions existentielles, qui, dans le contexte social et politique de la France des années 1990-2000, l'amènent à des constats sinistres. L'antihéros d'*Anéantir* remarque d'ailleurs que : « Une amélioration des conditions de vie va de pair avec une détérioration des raisons de vivre, en particulier de vivre ensemble » (Houellebecq, 2022, p. 35). Le cadre déconnecté de Houellebecq est donc avant tout un produit social. Avant l'ère de la grande consommation, la société française était globalement partagée entre une bourgeoisie qui consommait et dont les membres étaient animés par la recherche du statut et de la considération, et des classes populaires qui luttaient au jour le jour. Les Trente Glorieuses ont créé une classe moyenne diplômée. Elle est généralement conformiste et consumériste mais elle peut aussi produire des individus susceptibles de s'interroger sur leur existence et les modes de vie collectifs. La diffusion de l'éducation (les personnages de Houellebecq apprécient la philosophie, la littérature et les sciences) permet dans certains cas l'apparition d'individus à la pensée autonome.
- 13 L'autre dimension générationnelle du désengagement existentiel est, tous les analystes l'ont noté, la difficulté pour ces hommes d'établir et de maintenir des relations amoureuses satisfaisantes. Cette impuissance ne tient pas qu'à leur biographie puisque, dès l'origine du cycle romanesque, *Extension du domaine de la lutte* affirme que le bonheur conjugal ne s'obtient qu'au prix d'une lutte acharnée sur un marché concurrentiel : « En système sexuel parfaitement libéral, certains ont une vie érotique variée et excitante ; d'autres sont réduits à la masturbation et la solitude » (Houellebecq, 1994, p. 100). Auparavant, les parents organisaient les mariages, et les unions avaient une autre signification. Au XXI<sup>e</sup> siècle, la conquête du conjoint est une lutte farouche dans laquelle chacun doit mobiliser ses différents capitaux comme le dirait Bourdieu. Les quelques femmes qui croiseront la vie du héros houellebecquien seront donc peu nombreuses et pas toujours idéalement choisies. La vraie, celle qui est « faite pour lui », ne restera pas (les protagonistes se plaignent souvent des occasions ratées de bonheur amoureux). Le vrai amour serait donc assez fort pour meubler l'existence mais « compte tenu des caractéristiques de l'époque actuelle, l'amour ne

peut plus se manifester » (Houellebecq, 1999, p.10). Il reste donc au héros houellebecquien le dépit le plus amère, car l'idéal de l'amour n'a pas diminué. Dans le meilleur des cas, une fois l'amour obtenu, l'« illusion de la liberté individuelle » et le « libre jeu des parties », mettent en danger sa stabilité ou son intérêt : « La solitude à deux est l'enfer consenti » (Houellebecq, 2005, p. 70).

- 14 La perte des illusions sentimentales concourt donc à la non-adhésion, mais ne la produit pas seule. Même si une partie des commentaires sur l'œuvre de Houellebecq a voulu faire de la détresse sexuelle et amoureuse le facteur central du dégoût de vivre, il apparaît plus crédible d'en faire l'un des ingrédients de son approfondissement. L'absence de satisfactions amoureuses prive les héros houellebecquiens du « divertissement » que Pascal condamne. En s'abandonnant aux plaisirs de l'amour, les hommes ordinaires oublient le gouffre existentiel. Ceux que Houellebecq met en scène sont privés de cet expédient. Ils comprennent, parfois dès leur jeunesse, que le « fardeau de la vie » ne sera pas allégé durablement par les sentiments ou la volupté. Ainsi que l'auteur l'explique dans l'un de ses essais, « les amours d'adolescents sont importants. Une fois que vous avez développé une conception de l'amour suffisamment idéale, suffisamment noble et parfaite, vous êtes fichu. Rien ne pourra désormais vous suffire » (Houellebecq, 1999, p 11). Les héros houellebecquiens sont ainsi condamnés à la souffrance : ils ne peuvent cesser de croire en l'amour tout en constatant leurs échecs répétés. Ils ne pourront pas compter sur la satisfaction amoureuse, dans son acceptation la plus noble et la plus profonde comme moyen d'échapper à l'angoisse annoncée par Pascal.
- 15 Les autres appuis, bien insuffisants par rapport à la véritable passion amoureuse, ne résisteront pas longtemps au désengagement ; ainsi en est-il des relations familiales. C'est d'ailleurs sans doute dans ce domaine que le trait du romancier atteint son plus grand degré de noirceur, voire de caricature comme l'a relevé justement Bruno Viard (2013). Les mères sont absentes ou décédées. Les pères sont à l'agonie et le héros, à leur chevet, n'a presque rien à leur dire. Ici, bien sûr, les particularités de la biographie de l'auteur désolidarisent les récits de la volonté d'exactitude sociologique. Mais le message est clair : la société postmoderne est une société d'individus dans laquelle chacun songe avant tout à sa carrière ou son bien-être matériel. Les enfants grandissent en pensant à eux, à leurs études et à leur sexualité. Les liens sont faibles et artificiels avec les géniteurs ou le reste de la famille. Dès que les parents seront âgés, ils seront placés dans des institutions et affronteront seuls la déchéance et l'angoisse. Quand les choses sont regardées du point de vue des parents, les enfants apparaissent sous un jour plus consternant encore. Ils sont apparemment l'un des pièges de l'existence : les femmes en veulent pour remplir leur vie ou par narcissisme et doivent ensuite sacrifier leur existence à nourrir de petits ingrats. Dans *La carte et le territoire*, l'un d'eux est une « vicieuse petite charogne », dans *La possibilité d'une île* : « L'enfant est une sorte de nain vicieux, d'une cruauté innée, chez qui se retrouvent immédiatement les pires traits de l'espèce, et dont les animaux domestiques se détournent avec une sage prudence » (Houellebecq, 2005, p. 67). Le narrateur nous apprend d'ailleurs froidement que le jour du suicide de son fils il s'est « fait des œufs à la tomate ». Les enfants ne valent donc pas les efforts que l'on pourrait déployer pour eux, comme le montrent les sentiments que l'on entretient avec ses parents une fois l'âge adulte atteint. Les parents en question sont des gens distants avec qui l'on n'a pas ou plus de sujet de conversation. On ne sait trop que penser de leur mort. Il est évident que les

liens de tendresse que pourraient faire naître les enfants seraient un écran dissimulant aux héros houellebecquiens l'absurdité profonde de leur existence.

- 16 Il faut ajouter ici que leur face-à-face avec le vide est d'autant plus pénible que le monde décrit par Houellebecq change à une vitesse alarmante sans que les êtres qu'il décrit ne puissent rien contrôler. Le cocon de certitudes et d'adhésions qui a pu caractériser la vie sociale jusque dans les années 1950 à peu près s'est brisé. Les villes sont devenues des lieux anonymes où le mobilier urbain et les comportements sont standardisés. L'être humain y a « particulièrement réussi sa déshumanisation » (Vacca, 2019, p. 46). Les campagnes sont vidées par une sorte d'« immense plan social » qui semble plus ou moins organisé par la communauté européenne. Le monde dans lequel les personnages des romans sont contraints de se mouvoir est un monde sans beauté dans lequel les gens font semblant de vivre et d'être heureux. Cette morosité empêche la constitution d'un voile protecteur qui atténuerait le choc existentiel. Résoudre le grand problème pascalien est alors d'autant plus difficile que les vieilles protections se sont dissoutes et que l'homme du XXI<sup>e</sup> siècle (en tout cas le cadre) est seul face à l'absurde. Malgré l'islam et les raëliens, le héros houellebecquien est sans appui métaphysique. La France n'est pas athée mais le Dieu des baptisés est mort, comme celui de Nietzsche : il est devenu une simple référence culturelle et sa présence n'organise plus la vie quotidienne. Comme l'a bien vu Jean-Noël Dumont (2017, p. 45) : on ne devient pas croyant pour défendre une civilisation ou pour guérir une mélancolie. Privés de toute perspective mystique et métaphysique, les individus saisis par l'auteur n'ont plus que la consommation ; les loisirs formatés ne leur laissent que la quête d'un peu de plaisir sexuel avant que le marché de la séduction ne les oblige à l'abstinence.
- 17 Ils acceptent d'autant plus facilement cette situation que les solidarités et les projets collectifs se sont évaporés dans la France scrutée par Houellebecq. Les gens se croisent dans les bureaux. Les relations humaines et sociales ne sont que superficielles. La société française a été ravagée par l'individualisme appuyé par la bureaucratie et l'État social qui aide mais isole aussi. Les gens n'ont plus rien en commun, à part leurs dossiers administratifs. Chacun chez soi devant sa télé et ses plats réchauffés. « Les hommes vivent les uns à côté des autres comme des bœufs ; c'est tout juste s'ils parviennent de temps en temps à partager une bouteille d'alcool » (Houellebecq, 2001, p. 29). Un pot d'adieu dans *Les particules élémentaires* est une occasion de gêne mutuelle. D'ailleurs, comme l'auteur le dit dans *Rester vivant*, les fêtes ne sont qu'un simulacre pour occulter le néant de l'existence. Il n'est pas étonnant, dès lors, que la politique soit présentée sous un jour très négatif. Dans *Soumission*, elle apparaît comme une farce voire même un mécanisme sinistre et inintéressant. Dans la perspective du personnage central du livre, personne ne peut s'y consacrer sérieusement à moins de vouloir en faire son beurre. L'UMP, le PS et le centre ne reculent pas même devant la reddition à l'obscurantisme financé par l'Arabie, dès lors qu'il s'agit d'empêcher les intrus du FN d'entrer dans le cercle du pouvoir. La démocratie se révèle comme une hypocrisie au héros : un « partage du pouvoir entre deux gangs rivaux » (Houellebecq, 2015, p. 50). Il en va de même dans *Anéantir* puisqu'un comique de télévision, poussé par des agences de communication parvient à la présidence.
- 18 Le contexte est donc désespérant et ce d'autant plus que les héros houellebecquiens, nés dans les années 1950 ou 1960, ont connu l'autre société, celle des années 1970-1980, avant la mondialisation libérale hégémonique. Ils voient que le chômage s'enracine

malgré les promesses de l'Union européenne, que les hommes et les femmes ne savent plus comment gérer leurs relations mutuelles, que le pays se vide là où il ne peut servir de centre de loisirs pour touristes étrangers. Mais ils ne se rebellent pas. Dans *Sérotonine*, c'est l'ami agriculteur qui le fait, alors que le narrateur se réfugie dans la torpeur de sa chambre d'hôtel. Dans *Soumission*, il se soumet, dans *La carte et le territoire*, il s'isole du monde dans une propriété à la campagne et à Pattaya dans *Plateforme*. *Anéantir* le montre observant froidement la comédie politique, le terrorisme anarchiste avant de s'en détourner pour se consacrer à sa famille et à sa santé. La désagrégation de la société holiste a accentué la tendance au désengagement, après la dissipation des passions et des illusions de la jeunesse.

- 19 Le héros houellebecquien, s'il est sans illusion, cultive cependant sa liberté de pensée. Un peu hors du monde, il voit les choses différemment et peut développer des intuitions « objectivantes » ou tout au moins critiques, car il ne partage plus les conceptions ordinaires sur la vie sociale. Il décide donc de commenter froidement et librement le monde qui l'entoure. L'effet comique de certaines pages vient d'ailleurs souvent de ce regard sans complaisance et direct que peut porter sur les choses l'homme qui ne cherche plus à plaire. Il médite librement sur les médiocrités et les faux-semblants de la vie des gens de son milieu. Alors qu'il devrait être un humaniste écologiste en raison de ses conditions de vie à Paris, le héros houellebecquien est en position marginale, ce qui lui permet de pointer impitoyablement le conformisme des gens de son entourage qui, eux, adhèrent à la comédie sociale. Le théâtre subventionné est alors décrit comme servant essentiellement les privilégiés prétentieux, *Libération* n'est acheté que par les « intermittents du spectacle », les « chauffeurs lettons » sont la plaie des autoroutes et les Anglais et autres Néerlandais, celle des stations balnéaires. Le héros de *Sérotonine* ne respecte pas le tri écologique des poubelles, il tirerait bien sur des oiseaux s'il était moins lâche, et il ne dénonce pas la pédophilie non plus. Celui de *La possibilité d'une île*, particulièrement cynique, rejette l'ordre moral auquel sont astreints les hommes et les femmes de son milieu : « Quant aux droits de l'homme, bien évidemment, je n'en avais rien à foutre ; c'est à peine si je parvenais à m'intéresser aux droits de ma queue » (Houellebecq 2005, p. 24). Le héros houellebecquien se moque des modes *new age*, affirme que les étudiants somnolent sur les bancs de la fac, nous montre le PS prêt à se renier pour garder le pouvoir. Il brocarde les artistes pour leur superficialité et les journalistes pour leur alignement dans *La carte et le territoire*, les universitaires dans *Soumission*, des ronds de cuir dans *Plateforme* ; finalement seuls les cadres du privé qui travaillent d'arrache-pied pour gagner de l'argent bénéficient d'un portrait plus élogieux.
- 20 En résumé, les protagonistes des romans qui sont nés dans les années 1950 se sentent dégoûtés par le monde qui les entoure ; ils ont perdu leurs illusions, voient l'inanité de leur fonction sociale, n'ont plus de repères familiaux ou religieux et, logiquement, développent une vision parfois cynique, parfois violente, parfois tragique de cet environnement. Ce mécanisme contribue par effet de retour à augmenter leur non-adhérence initiale. Pour tenir leur place dans les milieux professionnels qui sont les leurs, les personnages de cadres créés par notre auteur auraient dû approuver l'écologie, le multiculturalisme, et le féminisme. Mais ils n'en font rien : ils sont en rupture, et se donnent le droit d'exprimer des propos racistes, machistes, xénophobes, anti-écologistes. En fait, ils s'autorisent à ne pas aimer le monde et les gens. S'il en était

autrement la rupture serait artificielle. Houellebecq a exprimé cette situation avec l'humour qui le caractérise :

J'aurais pu choisir de mettre en scène des seniors engagés dans l'action humanitaire, luttant contre le racisme en surfant sur le Net, vivant au sein d'une chaleureuse famille recomposée mais encore capable de s'offrir une escapade en amoureux dans le Lubéron grâce à la carte Vermeil « Duo ». (Houellebecq & Levy, 2008, p. 285)

## Consolation ou exploration ?

- 21 Agathe Novak-Lechevalier a affirmé que l'œuvre romanesque de Houellebecq pouvait être regardé comme un projet de consolation. Le romancier ne chercherait pas, selon elle, à réparer mais à constater et à aider le lecteur à vivre. Grâce à cet outil analytique Novak-Lechevalier entreprend de restaurer l'extrême complexité des propositions littéraires et philosophiques d'un auteur qu'une partie de la critique s'obstine toujours à réduire à des outrances idéologiques. Il est facile de la rejoindre sur ce point : Houellebecq n'a pas qu'un seul message à délivrer – qui serait socio-politique<sup>5</sup>. J'ai voulu dans ce texte suggérer qu'il s'était en fait livré à une sorte d'exploration existentielle. Il répond implicitement à la question : que se passe-t-il quand le sujet fait le constat de Pascal sans bénéficier du recours à la religion ? Ce faisant, Houellebecq propose d'une certaine manière une entreprise de chercheur et d'explorateur existentiel.
- 22 Si l'on accepte cette idée, il faut se demander à quels résultats parvient notre auteur. Sur quelles situations débouche la crise existentielle vécue par les protagonistes ? La réponse est sans doute liée au fait que Jed Martin est le personnage qui réussit le mieux (ou le moins mal) à affronter le vide de l'existence. N'ayant adhéré à rien ou presque, sans ami ni épouse, il parvient à une sorte de quiétude de l'âme, protégé des affections sensibles<sup>6</sup>. C'est un état proche que tente d'obtenir le Michel de *Plateforme* : après l'attentat terroriste qui l'a privé de sa compagne, il se réfugie à Pattaya : « Mon idée était que si je restais calme, si j'évitais le plus possible de penser, tout finirait par s'arranger » (Houellebecq, 2001, p. 353). Puis il renonce peu à peu à toute forme d'activité. Alors que la vie lui avait montré que le bonheur était possible, elle reprend peu à peu toutes ses cartes : Michel finit seul face au grand vide et se laisse sombrer, sans véritable regret. La principale solution existentielle que les explorations de notre auteur ont produite semble donc être une sorte de suspension des émotions proche de la sagesse orientale, compatible en cela avec une inspiration schopenhauerienne. Il serait inutile de chercher le bonheur et la moins mauvaise des postures est d'éviter la souffrance. Dès lors, l'amour est le pire des pièges. Source de moments de bonheur fulgurant, il est presque toujours, au final, malheureux. S'il n'est pas tragique, il est simplement rattrapé par la vieillesse, l'usure, la lassitude, comme le montrent par exemple les itinéraires amoureux de Daniel ou de Florent-Claude. L'immortalité offerte par le clonage, elle-même, échoue à produire du sens. Les descendants de Daniel, dans *La possibilité d'une île*, vivent dans un désarroi existentiel total. Le dernier d'entre eux cherche une voie de survie dans une sorte de contemplation mystique de la nature, c'est-à-dire encore une fois, dans un état proche de l'apathie émotionnelle.
- 23 Finalement, les héros n'ont pas de solution au « grand problème » pascalien. Une fois sortis de l'agaçant tumulte parisien, ils errent sans buts véritables. Qu'est-ce qu'une vie dans cet univers bien huilé, régi par les administrations et où l'on sait à 25 ans ce que

l'on fera pendant les 60 ans à venir ? « La narration d'une vie peut être aussi longue ou aussi brève qu'on le voudra » (Houellebecq, 1998, p. 25), en fait cela importe peu. « Finalement on n'est jamais trop sûr de ce que l'on est » (Houellebecq, 1998, p. 43) en particulier car ce sont les contacts avec les autres qui nous font exister. Michel Djerzinski, après avoir bouclé la rédaction de ses travaux scientifiques va s'installer en Irlande, comme son créateur. Là il marche longuement sans but précis sur la *sky road*. Florent-Claude, dans *Sérotonine* circule inlassablement autour du quartier de son hôtel. La vie urbaine fait de nous des automates illusionnés par les faux problèmes du quotidien. Mais délivré de ces illusions, le héros houellebecquien ne fait rien de mieux ; il attend. Que pourrait-il faire d'ailleurs ?

\*

- 24 Comme l'avait pressenti Nietzsche (Dufour, 2007), la notion de sens de la vie n'a guère de signification que pour le saint, l'artiste ou le philosophe. Houellebecq a écarté le saint mais a gardé le physicien et l'artiste. Djerzinski suit sa passion scientifique jusqu'à la fin de sa mission puis disparaît. Jed Martin peint et photographie car il en éprouve le besoin et, comme on l'a vu, il est donc le seul à poursuivre son occupation jusqu'à la fin de sa vie. On peut supposer que le modèle de Jed vaut pour l'écrivain ou le poète. Face au vide, il peut façonner un univers qui lui est propre, qui ne change pas sa vie mais la rend supportable. En ce sens, Novak-Lechevalier a raison, il y a bien consolation. En revanche, on ne peut entendre l'idée de consolation comme un message d'espoir. On peut aussi douter de l'idée avancée notamment par Ruth Amar (2018), selon laquelle les protagonistes seraient à la recherche du bonheur. Houellebecq n'a cessé d'affirmer dans ses entretiens que ses romans étaient façonnés par la négativité. Il n'y a pas d'échappatoire au gouffre ouvert par Pascal puisque Dieu n'est plus là. Si les héros des romans que l'on a examinés avaient une vie amoureuse, relationnelle et familiale satisfaisante, *le problème ne serait pas résolu*. Ces hommes seraient « divertis » ou rassurés, mais toute vraie pensée sur les finalités de l'existence les ramènerait à la vanité. Le problème n'est donc pas que la vie soit courte, il serait d'ailleurs bien pire si l'on était immortel, comme le suggère *La possibilité d'une île*. Le problème n'est pas non plus une question de masculinité en souffrance comme le voudraient les commentateurs anglo-saxons habitués à la perspective féministe. Si comme l'a vu Florence Place-Verghnes (2007), la souffrance éprouvée par les héros peut les pousser à la compassion, le message éventuel des livres n'est pas celui-là. Les antihéros houellebecquiens nous montrent qu'il n'y a pas d'échappatoire au « grand problème » de l'existence. Et d'ailleurs pourquoi devrait-il y en avoir ? Les êtres humains peuvent soit pratiquer la politique de l'autruche, soit improviser leur vie en s'accommodant du manque de sens de leur existence, mais certes pas résoudre le problème fondamental. Chez Houellebecq, il leur faut aller au terme de l'expérience, vivre complètement le vide et tenter de survivre. Le romancier ne propose donc pas comme le fait par exemple Orwell à la fin d'*Une fille de pasteur* une sorte de recette pratique pour vivre sans Dieu dans un monde absurde (s'occuper de son travail quotidien en oubliant la transcendance). Il n'y a pas de solution facile et Houellebecq n'est pas un moraliste, mais une sorte de clinicien. Chaque livre est une exploration de la façon de vivre consciemment le drame de l'existence. Pascal n'avait fait qu'entrevoir la misère de l'homme sans Dieu, Houellebecq en déploie méthodiquement et cruellement les modalités contemporaines. Pour cela, il met en scène un sujet qui n'adhère plus à la

coutume, qui n'est plus berné par l'imagination et qui va donc affronter la situation que le philosophe janséniste ne vit pas ni n'observe vraiment. Martin Robitaille (2004) a donc peut-être raison de souligner que Houellebecq n'est pas véritablement cynique ou nihiliste et qu'il est un idéaliste en quête de vérité. Ses livres montrent une expérience, des actes de survie qui pour l'instant n'aboutissent à rien. Mais la pensée de Houellebecq n'est pas à l'arrêt, son schéma n'est pas définitivement clos. Ses ouvrages à venir testeront sans doute d'autres formes de ce vécu et d'autres tentatives d'en souffrir ou de s'en accommoder. *Anéantir* a ainsi exploré la piste du retour à la famille et dément donc l'un des principes énoncés dans *Ennemis publics* selon lequel les processus de dégradation sont irréversibles. Mais d'autres voies peuvent s'ouvrir encore, notamment celle, plus difficile et douloureuse, de la filiation, traitée jusqu'à maintenant avec désinvolture par l'écrivain. Il reste donc à Houellebecq à plonger plus profondément au cœur de l'esprit humain et de l'existence sociale et à affiner son anthropologie puisque, si tout est illusion, le vide ressenti doit avoir une sorte de sens.

---

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus

- HOUELLEBECQ, M. (1991). *La Poursuite du bonheur*. Paris : La Différence.
- HOUELLEBECQ, M. (1994). *Extension du domaine de la lutte*. Paris : Maurice Nadeau.
- HOUELLEBECQ, M. (1998). *Les Particules élémentaires*. Paris : Flammarion.
- HOUELLEBECQ, M. (1999). *Rester vivant et autres textes*. Paris : Libro.
- HOUELLEBECQ, M. (2000). *Lanzarote*. Paris : Flammarion.
- HOUELLEBECQ, M. (2001). *Plateforme*. Paris : Flammarion.
- HOUELLEBECQ, M. (2005). *La possibilité d'une île*. Paris : Fayard.
- HOUELLEBECQ, M. (2010). *La carte et le territoire*. Paris : Flammarion.
- HOUELLEBECQ, M. (2012). « Sous la parka, l'esthète. Entretien avec Catherine Millet et Jacques Henric ». In M. Houellebecq, *Les grands entretiens d'artpress* (p. 61). Paris : IMEC.
- HOUELLEBECQ, M. (2015). *Soumission*. Paris : Flammarion.
- HOUELLEBECQ, M. (2017). *En présence de Schopenhauer*. Paris : L'Herne.
- HOUELLEBECQ, M. (2019). *Sérotonine*. Paris : Flammarion.
- HOUELLEBECQ, M. (2022). *Anéantir*. Paris : Flammarion.
- HOUELLEBECQ, M., & LEVY, B.-H. (2008). *Ennemis publics*. Paris : Flammarion.

## Références

- ABECASSIS, J. (2000). « The Eclipse of Desire: L’Affaire Houellebecq ». *MLN*, 115, 801-826.
- AMAR, R. (2018). « La possibilité du bonheur dans l’ère du vide ». *Les lettres romanes*, 72(1-2), 155-171.
- ARGAND, C. (1998). « Interview: Michel Houellebecq », *L’express*, 1<sup>er</sup> septembre.
- AUTHIER, C. (2022). *Houellebecq politique*. Paris : Flammarion.
- BOURDEAU, M. (2017). « Le Comte est bon ». In A. Novak-Lechevalier (dir.), *Michel Houellebecq* (p. 343-348). Paris : L’Herne.
- BUCHWEITZ, N. (2015). *An officer of civilization: The Poetics of Michel Houellebecq*. Berne : Peter Lang.
- DUFOUR, E. (2007). « Sens et vie chez Nietzsche ». *Philosophie*, 95(4), 21-48.
- DUMONT, J.-N. (2017). *Houellebecq : La vie absente*. Paris : Manucius.
- FUSTIN, L. (2013). « L’apathie cynique ou le refus des passions chez le héros houellebecquien ». *Bulletin de l’association Guillaume Budé*, 2, 188-200.
- HUSTON, N. (2004). *Professeurs de désespoir*. Paris : Actes Sud.
- JEFFREY, B. (2011). *Anti-Matter: Michel Houellebecq and depressive realism*. Londres : Zero Books.
- JULLIOT, C., & NOVAK-LECHEVALIER, A. (dir.) (2022). *Misère de l’homme sans Dieu : Michel Houellebecq et la question de la foi*. Paris : Champs.
- LLOYD, V. (2009). “Michel Houellebecq and the theological virtues”. *Literature and Theology*, 23(1), 84-98.
- NOVAK-LECHEVALIER, A. (2017). « Confession d’un enfant du siècle. Entretien avec Michel Houellebecq ». In A. Novak-Lechevalier (dir.), *Michel Houellebecq* (p. 335-342). Paris : L’Herne.
- NOVAK-LECHEVALIER, A. (2018). *Houellebecq, l’art de la consolation*. Paris : Stock.
- NOGUEZ, D. (2003). *Houellebecq, en fait*. Paris : Fayard.
- PASCAL, B. (1963). *Œuvres complètes*. Paris : Le Seuil.
- PLACE-VERGHNES, F. (2007). « Houellebecq/Schopenhauer : souffrance et désirs gigognes ». In M. L. Clément, & S. Van Wesemael (dir.), *Michel Houellebecq sous la loupe* (p. 109-122). Amsterdam : Rodopi.
- ROBITAILLE, M. (2004). « Houellebecq, ou l’extension d’un monde étrange ». *Tangence*, 76, 87-103.
- VENARD, O.-T. (2022). « Un drôle de paroissien : Houellebecq poète catholique ». In C. Julliot, & A. Novak-Lechevalier (dir.), *Misère de l’homme sans Dieu : Michel Houellebecq et la question de la foi*. Paris : Flammarion.
- WILLIAMS, R. (2019). *Pathos, poetry and politics in Michel Houellebecq’s fiction*. Amsterdam : Brill/Rodopi.
- VACCA, P. (2019). *Michel Houellebecq, phénomène littéraire*. Paris : Robert Laffont.
- VIARD, B. (2013). *Dans les tiroirs de Michel Houellebecq*. Paris : PUF.

## NOTES

1. Agathe Novak-Lechevalier (2018) propose un panorama des critiques enfermant l'œuvre de Houellebecq dans ce concept. La critique que je propose s'adresse également au concept, encore moins clair, de « néhantisme » proposé notamment par Nancy Huston (2004).
2. Pour ne citer qu'un exemple, Jean-Noël Dumont (2017, p. 24) pose l'idée que chez Houellebecq, « la souffrance et la vulnérabilité restent le fond de la vie ».
3. D'où sans doute les nombreuses questions d'ordre sociologique adressées à Houellebecq par les journalistes qui l'ont interviewé. Christian Authier (2022, p. 7), en commentaire à cette situation, a pu écrire de Houellebecq qu'il était « parfait sismographe et scrutateur d'un certain malaise contemporain ».
4. Je renvoie à la discussion proposée par Russell Williams (2019).
5. Comme le soutient par exemple, à tort selon moi, Ben Jeffrey (2011). Dans la même ligne, Nurit Buchweitz (2015) ne retient de Houellebecq que la description de la logique culturelle du capitalisme tardif.
6. Ludivine Fustin (2013) a justement rapproché cette situation de l'ascèse cynique prônée par Diogène de Sinope.

## RÉSUMÉS

Ce texte étudie les romans de Michel Houellebecq comme une réflexion sur les conséquences de la prise de conscience de la vanité des buts sociaux de l'existence dans une veine philosophique inspirée de Pascal. Le romancier présente des protagonistes qui perdent peu à peu leurs illusions, en particulier sur l'amour et la réussite sociale et sont ainsi amenés à observer la société qui les entoure de façon déabusée. En décalage par rapport à leur milieu, ils fustigent les tendances actuelles d'une société prise dans la mondialisation. Leur pessimisme est augmenté par l'affaiblissement des appuis traditionnels : église, famille, solidarité de classe. Les palliatifs qui s'offrent à eux sont dérisoires (boisson, médicaments, nourriture) ou de plus en plus inaccessibles (sex, vie de couple heureuse) et ils affrontent comme ils le peuvent le problème fondamental du manque de sens de l'existence. Ils n'ont en général pas de solution. Je soutiens donc que le fond philosophique de l'œuvre de Houellebecq s'appuie de façon latente sur la mise en évidence par Pascal du drame de l'homme sans Dieu et que les romans sont une exploration des modalités de cet affrontement avec le vide.

This paper examines how Michel Houellebecq's novels reflect on the consequences of the awareness of the vanity of life's social goals, in a philosophical vein inspired by Pascal. Their protagonists gradually lose their illusions, particularly about love and social success, and are thus led to observe the society around them in a disillusioned way. Out of step with their environment, they criticize the current trends of a society caught up in globalisation. Their pessimism is increased by the weakening of traditional support networks such as those previously offered by church, family, class solidarity. The palliatives available to them are either derisory (alcohol, pills, food) or increasingly unattainable (sex, a happy marriage) as they

struggle to face the fundamental problem of life's lack of meaning. They generally have no solution. I therefore argue that the philosophical backbone of Houellebecq's work is based in a latent way on Pascal's highlighting of the tragedy of man without God and that the novels are an exploration of the modalities of this confrontation with emptiness.

## INDEX

**Keywords** : Houellebecq, Blaise Pascal, novel, existence, emptiness, globalization

**Mots-clés** : Houellebecq, Blaise Pascal, roman, existence, vide, mondialisation

## AUTEUR

**CHRISTOPHE BROCHIER**

Université Paris 8

Université Paris 3-Sorbonne nouvelle, laboratoire CREDA

# L'atmosphère comme « régime d'écriture » chez Georges Simenon

*Atmosphere as the "Writing Regime" of Georges Simenon*

Marc Arabyan

---

## Problématique et terminologie. Le retentissement en nous de l'atmosphère<sup>1</sup>

- 1 La notion de « régime d'écriture » se fonde sur les relations proposées par Frédéric François dans ses derniers séminaires et ses derniers livres (notamment François, 2006, 2009 et 2016) entre « modes de pensée » – ou cadre psychologique de la vie du sujet – et « cours de la vie » – ou cadre expérientiel.
- 2 Je commencerai par citer son avant-propos à *Régimes d'expérience, régimes de langage. Quelques remarques et notes de lecture*, qui « tourne autour » de la notion de « régime » elle-même (François, 2016, p. 11-12) :
 

[Je voudrais ici m']interroger sur quelques aspects ou quelques figures de la diversité des régimes de discours [...] en particulier des régimes du « ça me fait penser à ». Avec des questions subsidiaires : Peut-on considérer la diversité de nos régimes de discours associatifs [...] comme révélant plus ou moins la diversité intrinsèque des « arrière-fonds » à prendre en considération ? [...] Et puis quelle articulation de ces régimes associatifs et de nos autres régimes de parler-penser ? Sans oublier le rappel de toutes les formes de pensée corporelle, dans les prises de position à l'égard des autres ou dans l'action où il peut y avoir « du langage » [...]. Tout cela pour dire [...] que je suis là devant un nœud de problèmes autour desquels on peut tourner sans viser à aboutir à une solution.

... Cependant, je me demande si n'est pas un peu plus spécifique du texte ici présenté la question de l'articulation entre « dire le banal » et « dire l'événement », comme conditionnant les « régimes de retentissement », notion pas vraiment développée jusqu'ici.
- 3 L'auteur, qui a besoin d'un mot nouveau pour ne pas dépendre de théories en place, emploie la notion de « mode », puis celle de « régime » au sens de ce qu'on peut aussi nommer « forme » ou « format », sinon « mouvement » – plutôt du côté du signifiant

donc –, pour suggérer des moyens d'accès à des contenus de « parler-penser » – une visée qui n'a rien pour étonner quand on sait que F. François n'a presque rien publié d'autre que des travaux de psycholinguistique.

- 4 Le couple « parler-penser » vise une problématique des plus anciennes – un peu comme de nombreux chercheurs travaillent aujourd'hui sur le couple « langue-culture ». Ce couple n'est pas éloigné de cet autre, « écriture-lecture », ou même de « proximité-distance ». Voici comment l'auteur introduit l'expression *régime(s) de lecture* (François, 2016, p. 13-14, à propos du *Banquet* de Platon [je souligne]) :

Il me semble que les « grands textes » anciens nous proposent au moins deux régimes de lecture. Ils sont « de leur temps », comme nous du nôtre, et en même temps, ils nous offrent des perspectives de dialogue, justement parce que ce qui est « distant » fait cependant sens pour nous.

[...] Et puis, une question récurrente : qu'il s'agisse de lectures anciennes ou récentes, est-ce que je peux préciser le régime de proximité ou de distance de mon rapport à ces auteurs ?

- 5 Les « régimes de lecture » intéressaient en effet F. François au premier chef ; cependant, il ne sera question dans la présente étude que de « régimes d'écriture » – des régimes que les témoignages d'écrivains rendent plus facilement objectivables que ce qu'il est possible d'établir de *ce qui se passe dialogiquement* à la rencontre d'Autrui pendant une lecture – c'était là un des nœuds des recherches de F. François –, même si écriture et lecture entretiennent des relations fonctionnelles symétriques (je renvoie ici parmi d'autres à Jauss, 1978 ; Iser, 1979).

- 6 Par *écriture*, on entend l'énonciation écrite en général en tant que médium sémiolinguistique spécifique (Anis, Chiss & Puech, 2017) en tant qu'« action de composer un ouvrage littéraire [et] résultat de cette action », « manière de s'exprimer par écrit » (*TLFi*, s.v.), ce qui renvoie à l'étude de l'esthétique, de la stylistique et *in fine* du rythme idiosyncrasique<sup>2</sup> de la personne qui tient la plume – disons pour faire simple de *l'auteur* du texte.

En effet, puisqu'il y a un lecteur, suppose en l'occurrence F. François, *il y a un auteur*, au moins en tant qu'entité responsable de la machinerie textuelle activée par ce même lecteur.

- 7 Par *lecture*, mot pris au sens d'« action de prendre connaissance du contenu d'un texte écrit pour se distraire, s'informer », sens profane, mais aussi de « mise en œuvre d'un ensemble de procédures d'analyse portant sur un texte donné », sens savant (*TLFi*, s.v.), je partirai de ce qu'en dit F. François sous le nom de *retentissement* en l'associant à l'interprétation des rêves – récits authentiques et directs ou rapportés, *récits littéraires* de rêves – comme « expérience indirecte » d'une interaction avec cet autrui réel ou imaginaire – tel que l'auteur – porté par la théorie dialogique de la linguistique russe et soviétique entre 1905 et 1929 de Bakhtine (François, 2012), Jakubinskij (Ivanova, 2012) et Volochinov (Tylkowski, 2012) :

La question [se pose] de savoir si on peut préciser, et comment, ce qu'on appelle le « sens » de ce qu'on étudie et comment ce sens circule dans le dialogue. [...] on essaiera de mettre en place la façon dont on se rapporte au rêve et au récit de rêve. [...] [On reviendra] sur cette double question de l'unité-diversité du rêve, de sa lecture, de ses modes de retentissement en nous, comme de l'impossibilité de fixer définitivement ce qu'il pourrait en être du « sens du sens ». [Enfin, on reviendra] sur ce que peut être la lecture « littéraire » comme mode de présence en nous de l'imaginaire de l'autre à partir de l'hypothèse selon laquelle cet « autre en nous » est, en quelque façon, constitutif de ce que nous sommes. (François, 2006, p. 12-13)

- 8 Dernier terme à présenter, *atmosphère*, que le *TLFi* (*s.v.*) définit d'abord, par une extension du sens d'« atmosphère terrestre », comme l'« air ambiant que l'on respire en un lieu donné », avec cette suite d'exemples : « Atmosphère chaude, douce, étouffante, glaciale, humide, sèche ; atmosphère irrespirable, odorante, pure, salubre, saturée, toxique, viciée ; atmosphère d'une salle ; l'atmosphère de Paris, des villes, de la montagne ; atmosphère d'encens, de tabac », à partir desquels se dégage un sens figuré : « Ce qui environne quelqu'un ou quelque chose, ce qui s'en dégage (ambiance, impression, influence, etc.) ». Ces distinctions sont démarquées du *Grand Robert* qui, pour ce qui est des acceptions qui nous intéressent, donne trois définitions numérotées (3), (4) et (5) :

(3) (1759). Air que l'on respire en un lieu. Une atmosphère chaude, étouffante, pesante... Une atmosphère viciée... empuantie par le tabac.

(4) (XVIII<sup>e</sup>). Par métaph. ou fig. Vieilli. *L'atmosphère d'une personne, d'une chose*, ce qui l'environne (comme un gaz), ce qui émane d'elle ; l'influence qui semble se dégager des êtres et des choses.

(5) Mod. Le milieu, au regard des impressions qu'il produit sur nous, de l'influence qu'il exerce. → *Ambiance, climat, environnement*. [...] REM. Certains emplois ont à la fois cette valeur et celle du sens 4.

- 9 La dichotomie diachronique plutôt que synchronique que le *Grand Robert* introduit entre un sens « vieilli » référant d'abord aux personnes (et aux objets inanimés possédant une âme, comme aurait dit Lamartine<sup>3</sup>), et un autre, « moderne », plus récent et toujours actif, référant d'abord aux choses au sens propre, ne permet pas de faire la distinction entre un sens savant et un sens profane du terme selon qu'il est employé par F. François en y incluant des événements et des personnages du récit (les fessées de Jean-Jacques Rousseau, voir *infra*), donc dans un sens jugé aujourd'hui métaphorique, ou, comme on le verra plus loin, par Georges Simenon qui le prend comme un quasi-synonyme de *décor, milieu, climat* ou *ambiance*, opposé à *personnage*.
- 10 Une troisième acception du *TLFi* est d'ordre cinématographique : « Moyens par lesquels un film vise à l'unité de ton et de style, ou à l'évocation exacte du cadre et du milieu de l'action », qui laisse fortement à désirer dans la mesure où on se demande de quels « moyens » il peut s'agir, de quel ton et de quel style, ce que peut être l'exactitude d'une évocation, de quoi même celle-ci peut être faite.
- 11 Quant à la quatrième et dernière définition du même *TLFi*, « Personnage, rôle qui contribue à cette unité et à cette exactitude », elle semble devoir être encore plus sérieusement révisée que la précédente. Dans *M le Maudit*, de Fritz Lang, le personnage de Hans Beckert, le pervers, incarné par Peter Lorre, *n'est pas* « une atmosphère ».
- 12 F. François lui-même nous donne un point de départ en employant le mot à trois reprises dans le commentaire d'un passage du *Poing dans la bouche* de Georges-Arthur Goldschmidt (François, 2009, p. 184 [je souligne]) :

[...] Le « vécu » et le « lu » [...] se rejoignent dans l'espace de suspension propre à la lecture.

Ce qui me frappe, c'est le faisceau de sens créé par le lien des différents points de fixation, des différents mouvements et des entours, des atmosphères plus ou moins assignables :

- la « proximité-distance » de l'allure, du mode de narration de l'auteur à la scène qui a eu lieu, le rôle de l'adaptation du style au montré,
- la proximité de l'expérience de Jean-Jacques Rousseau et de celle du narrateur, le lien culturel qui fait une « atmosphère associative »,

- cela dans l'atmosphère plus générale de ce qui fait l'expérience de la culpabilité, de l'envie et de la peur de l'aveu [...].
- 13 Développant sa conception d'une lecture narrative vue comme un « espace de suspension » et un « faisceau de sens », il définit atmosphère par trois critères qui débordent assez largement les uns sur les autres :
1. Les notions successives de « point de fixation », « mouvements » et « entours », reprises par celle de « proximité-distance », impliquent les choix narratifs du conteur, les thèmes évoqués par l'auteur, son allure, son style, donc l'écriture au premier chef comme créatrice d'effets de réception ;
  2. Les notions de « mouvement » et d'« entour » qui concernent un ou des personnages du récit, un ou plusieurs actants de premier plan qui se déplacent dans un cadre, un environnement matériel ou axiologique. Dans ce qui suit, François cite le nom de Jean-Jacques Rousseau<sup>4</sup> et le narrateur (Goldschmidt), où celui de Rousseau est le support d'une association de vécus (deux fessées jouissives), d'ordre culturel, qui participe à l'atmosphère du récit au troisième sens (cinématographique ou filmique) relevé dans le *TLFi* ci-dessus ;
  3. Poursuivant celle d'« entour » associatif culturel et de « proximité-distance », la notion d'« atmosphère » revient (« l'atmosphère plus générale de ce qui fait l'expérience ») comme support de l'évocation d'un vécu (en l'occurrence d'une émotion et non d'une action, d'un être et non d'un faire, puisqu'il est question de « culpabilité », d'« envie » et de « peur »).
- 14 Ces *atmosphères* sont l'objet de degrés. Elles sont « plus ou moins assignables » – c'est-à-dire présentes et repérables *dans une certaine mesure*, identifiables, objectivables, mais aussi pertinentisables. Peut-il d'ailleurs y avoir un récit sans un minimum d'atmosphère(s)<sup>5</sup>, ne serait-ce que par les dénnotations et connotations attachées aux allusions (Rousseau), aux descriptions, aux propos rapportés, aux actions, voire aux émotions elles aussi rapportées ?
- 15 Suivant ce même passage de F. François, le *régime de lecture* désigne la *reconnaissance* de l'ensemble des formats linguistiques qui tiennent à la fois du mouvement, du rythme, de la distance ou de la proximité que l'auteur donne à son (en l'occurrence) récit de souvenirs personnels, ainsi que du genre associé (au sens bakhtinien du terme) de l'autobiographie comme voie de passage, dans le discours, du général au particulier ou du récursif au stylistique.
- 16 Dans cette définition de la lecture comme « espace de suspension » où « se rejoignent » le lu et le vécu (qui renvoient respectivement au « mode de pensée » et au « cours de la vie »), le mot *atmosphère* vient à propos de trois traits combinés :
1. La « suspension » du lecteur hors de son environnement immédiat (c'est le talent du conteur qui crée cet effet) ;
  2. L'adaptation de la distance de la narration à la signification, au contenu de la scène rapportée (il n'est pas ici question de fiction mais de souvenirs d'enfance) ;
  3. L'association de références entre Jean-Jacques Rousseau et Georges-Arthur Goldschmidt à propos de la jouissance procurée à l'enfant par un châtement corporel infligé par l'adulte.
- 17 D'où l'intérêt pour l'analyse littéraire de la présence, de la qualité et de l'orientation (esthétique et axiologique) des diverses atmosphères évoquées et construites par le texte – plus particulièrement par le récit – dans l'espace mental de la lecture et, comme on va le voir, de l'écriture, ceci malgré la polysémie du terme, polysémie qui n'est pas sans faciliter son usage à côté de *points de fixation*, *mouvements* et *entours* (François, 1999, 2009 et 2017).

## Une interview, un roman

18 Pour illustrer le concept de « régime d'écriture », je prendrai la notion d'« atmosphère » telle qu'elle est employée par F. François, abstraction faite de la différence entre auteur et lecteur, pour parler de mouvements combinés de pensée, d'émotion et de style, telle aussi qu'elle est employée dès les années trente, *dans le même sens*, par Georges Simenon.

19 Voici d'abord ce que l'auteur des Maigret dit de l'atmosphère de ses romans dans une interview publiée par le journal belge *Le Soir* du 6 décembre 1936<sup>6</sup> en réponse au journaliste Richard Dupierreux qui lui demande « comment il écrit ses livres » (je souligne) :

Comment je fais un roman ? C'est bien simple. Je pense à un lieu où j'ai vécu et j'en ressens l'atmosphère. Je vis en elle. Je recompose les odeurs, les couleurs, le climat, dans mon esprit. Puis je pense à un être humain que j'ai vu là-bas. Je me dis : « Comment était-il ? Que faisait-il ? Qu'est-il devenu ? » Je prends place devant ma machine, à six heures du matin, et je tape, régulièrement, jusqu'à huit heures. Vingt pages sont écrites. Cela suffit pour ce jour-là. Je recommence le lendemain. Dans l'entre-temps, la vie du personnage s'est précisée. D'autres personnages sont venus, d'eux-mêmes, s'ajouter à lui. L'atmosphère, le climat, les odeurs, les couleurs n'ont pas changé.

20 Je propose de mettre en regard de cette déclaration un passage de *La Guinguette à deux sous*, onzième roman de la série des Maigret (1967) :

On était le lundi [...]. Il [Maigret] sortit [du bureau de poste] en bourrant une pipe, eut l'air d'hésiter à nouveau, héla enfin un taxi, à qui il jeta l'adresse du boulevard des Batignolles.

Il avait quelques centaines d'enquêtes à son actif. Il savait que presque toutes se font en deux temps, comportent deux phases différentes.

D'abord la prise de contact du policier avec une atmosphère nouvelle, avec des gens dont il n'avait jamais entendu parler la veille, avec un petit monde qu'un drame vient d'agiter.

On entre là-dedans en étranger, en ennemi. On se heurte à des êtres hostiles, rusés ou hermétiques.

La période la plus passionnante, d'ailleurs, aux yeux de Maigret. On renifle. On tâtonne. On n'a aucun point d'appui, souvent aucun point de départ. On regarde des gens s'agiter et chacun peut être le coupable ou un complice.

Brusquement on saisit un bout du fil et voilà la seconde période qui commence. L'enquête est en train. L'engrenage est en mouvement. Chaque pas, chaque démarche apporte une révélation nouvelle, et presque toujours le rythme s'accélère pour finir par une révélation brutale.

Le policier n'est plus seul à agir. Les événements travaillent pour lui, presque en dehors de lui. Il doit les suivre, sans se laisser dépasser.

21 La mise en parallèle de l'interview et du roman révèle une forte similitude. Temps de l'écriture et temps du récit sont homologues, chacun étant en quelque sorte l'allégorie de l'autre :

On était le lundi [...]. Il sortit en bourrant une pipe, eut l'air d'hésiter à nouveau, héla enfin un taxi, à qui il jeta l'adresse du boulevard des Batignolles.

22 Ce paragraphe arrive après la citation littérale du télégramme que Maigret vient d'envoyer à Mme Maigret, en vacances chez sa sœur en Alsace :

Arriverai probablement jeudi. Stop. Baisers à tous.

Entre le lundi et le jeudi, Maigret se donne donc trois jours (lundi, mardi, mercredi) pour boucler son enquête.

23 Mettons qu'on soit un lundi lorsque l'écrivain, comme il le dit dans son interview, « prend place devant [s]a machine, à six heures du matin, et [...] tape, régulièrement, jusqu'à huit heures » ; « vingt pages sont écrites » ainsi chaque jour. On comprend qu'il se donne à lui-même trois jours pour écrire les soixante pages<sup>7</sup> qui lui manquent pour terminer son roman, tout comme Maigret a trois jours pour arrêter le criminel.

24 La coïncidence se prolonge dans les paragraphes qui suivent.

Maigret :

Il avait quelques centaines d'enquêtes à son actif. Il savait que presque toutes se font en deux temps, comportent deux phases différentes.

Un Simenon supposé :

« Il avait quelques centaines de romans à son actif<sup>8</sup>. Il savait que presque tous se font en deux temps, comportent deux phases différentes. »

Maigret poursuit son soliloque intérieur :

D'abord la prise de contact du policier avec une atmosphère nouvelle, avec des gens dont il n'avait jamais entendu parler la veille, avec un petit monde qu'un drame vient d'agiter.

25 ... c'est-à-dire, ou mieux, c'est-à-lire sous la plume de mon Simenon :

« D'abord l'évocation par le romancier d'une atmosphère nouvelle et de gens dont il n'avait jamais entendu parler, avec un petit monde qu'un drame vient d'agiter » (ou « va agiter »),

26 ... « évocation » qui renvoie aux propos tenus par l'écrivain au journaliste :

Je pense à un lieu où j'ai vécu et j'en ressens l'atmosphère. Je vis en elle. Je recompose les odeurs, les couleurs, le climat, dans mon esprit

27 ... avec un seul écart entre le texte du roman et celui de l'interview : « des gens dont il n'avait jamais entendu parler » s'oppose radicalement à « je pense à un être humain que j'ai vu là-bas ». Mais cette opposition ne ruine pas, – bien au contraire : elle est de même registre –, l'hypothèse selon laquelle la fiction se nourrit de non-fiction par le biais de l'atmosphère, laquelle prime ici visiblement sur la création de personnages (v. *infra*).

28 Les deux propos s'opposent mais c'est dans un même champ d'expérience : « avoir déjà vu » s'oppose et s'accorde en même temps à « n'avoir jamais vu » ; « personnages » s'oppose et s'accorde à de « vraies gens ». Comme Simenon l'explique dans sa « Préface » à la prépublication des *Gens d'en face* :

Le décor [...] est vrai. Les gens sont vrais. L'histoire est vraie. Ou plutôt, chaque détail est vrai, mais l'ensemble est faux... Non ! L'ensemble est vrai et chaque détail est faux... Ce n'est pas encore ce que je veux dire. C'est un roman, voilà ! Est-ce que ces mot-là ne devraient pas suffire ? Et pour ma part j'aime mieux l'écrire que l'expliquer.

29 Le personnage naît, d'un même mouvement, du réel et de l'atmosphère propice à son existence, à son expérience.

30 Mais revenons à Maigret qui, toujours dans son taxi, poursuit *in petto* sa réflexion :

On entre là-dedans en étranger, en ennemi. On se heurte à des êtres hostiles, rusés ou hermétiques.

La période la plus passionnante, d'ailleurs [...]. On renifle. On tâtonne. On n'a aucun point d'appui, souvent aucun point de départ. On regarde des gens s'agiter et chacun peut être le coupable ou un complice.

- 31 Interprétons le *on* de ces deux paragraphes comme réunissant l'auteur du roman, le protagoniste (le héros) de la fiction et le lecteur dans un régime conjoint d'écriture et de lecture : les personnages sont « hostiles, rusés ou hermétiques » : ils émanent de l'imagination de Simenon qui « tâtonne », « n'a aucun point d'appui, souvent aucun point de départ », qui « regarde des gens s'agiter » (seconde occurrence de ce verbe). Ce mouvement est de nouveau à rapprocher de l'interview qui donne l'atmosphère comme point de départ.
- 32 Simenon :  
Je recompose les odeurs, les couleurs, le climat, dans mon esprit.
- 33 Maigret :  
Brusquement on saisit un bout du fil et voilà la seconde période qui commence. L'enquête est en train. L'engrenage est en mouvement. Chaque pas, chaque démarche apporte une révélation nouvelle, et presque toujours le rythme s'accélère pour finir par une révélation brutale.
- 34 Je passe sur « un bout du fil » et « la seconde période », identiques pour parler d'une enquête policière et de l'écriture d'un roman.
- 35 Mon Simenon imaginaire :  
« Brusquement [...] le roman est en train. L'écriture est en mouvement. Chaque paragraphe, chaque chapitre apporte une révélation nouvelle, et presque toujours le rythme s'accélère pour finir par une révélation brutale. »
- 36 Maigret :  
Le policier n'est plus seul à agir. Les événements travaillent pour lui, presque en dehors de lui. Il doit les suivre, sans se laisser dépasser.
- 37 Mon Simenon :  
« Le romancier n'est plus seul à agir. Les événements travaillent pour lui, presque en dehors de lui. Il doit les suivre, sans se laisser dépasser. »
- 38 Simenon lui-même :  
Dans l'entre-temps, la vie du personnage s'est précisée. D'autres personnages sont venus, d'eux-mêmes, s'ajouter à lui.
- 39 Une nouvelle fois, « les personnages sont venus d'eux-mêmes » (interview) et « les événements travaillent pour lui » (roman) réfèrent au même phénomène selon qu'il est décrit du point de vue de Maigret (policier) et du point de vue de Simenon (romancier). La mise en place étant achevée, la contrainte créée par l'atmosphère est telle que le récit se poursuit de lui-même. *La fin de l'intrigue et la fin de la conduite du récit convergent.* Et Simenon fait retour sur ce qui lui a permis de commencer :  
L'atmosphère, le climat, les odeurs, les couleurs n'ont pas changé.
- 40 C'est le retour à l'équilibre. En termes de sémantique structurale, la fin de la disjonction initiale entre le sujet et l'objet (Greimas, 1966<sup>9</sup>).

## Un reportage, un roman

- 41 Je prendrai pour second exemple de régime d'écriture fondé sur l'atmosphère un reportage du même Simenon qui raconte son arrivée dans le port de Stavanger (Norvège), fin décembre 1930 – quatrième des douze articles quotidiens parus du 1<sup>er</sup> au 12 mars 1931 dans *Le Petit Journal* sous le titre générique d'*Escapes nordiques. À bord de « L'Ostrogoth »*.

42 En mars 1923, Georges Simenon a épousé Régine Renchon, dite Tigy, rencontrée à Liège. En mars 1929, après quatre années passées sur les canaux de France dans un canot automoteur de cinq mètres, il se fait construire à Fécamp un cotre de dix mètres doté d'un moteur de 20 chevaux, *L'Ostrogoth*, sur lequel il embarque avec sa femme et sa maîtresse, Henriette Liberge, dite Boule. Au printemps 1930, après quelques essais de cabotage en Normandie, ils partent tous les trois vers la Norvège dans un bateau quasiment neuf. Simenon finance la croisière en écrivant à jet continu des *Maigret* pour Arthème Fayard et des reportages pour des périodiques parisiens. À l'automne, la coque prend l'eau, ce qui les oblige à relâcher plusieurs semaines pour calfater dans le port de Delfzijl, au nord de la Hollande, avant de repartir. De Stavanger, ils poursuivront leur périple vers le Cap Nord et la Laponie en quittant *L'Ostrogoth*, trop petit pour affronter les mers boréales, et embarqueront aux environs de Noël à bord du *Polarlys* [« l'aurore boréale »], cargo mixte de 36 mètres de la compagnie norvégienne Hurtigruten, désarmé en 1964 et qui sera remplacé par un navire de croisière nordique qui portera le même nom, en hommage implicite au romancier et pour bénéficier de la célébrité que lui apporte le titre du roman.

43 Commençons par le reportage :

[...] Le soir, une brume opaque tombe du ciel. La mer se trouble. On avance dans un pâle halo qui s'épaissit si bien qu'à certain moment je ne vois plus mon étrave.

Nous sommes debout tous les deux, ma femme et moi, devant le compas qu'éclaire une petite lampe à huile. Nous ne disons rien. La Norvège est quelque part, devant nous. Nous avons établi notre route pour arriver à Stavanger. Nous devrions déjà apercevoir des phares que nous cache le brouillard.

Cent fois on refait mentalement les mêmes calculs, avec l'angoisse inexprimée de s'être trompé. A force de scruter le coton qui nous entoure, on y crée des formes inexistantes, voire des bruits impossibles.

La côte est dangereuse, semée de récifs. Est-ce que le moteur ne tourne pas trop vite ? Dans la nuit, nous avons la sensation de marcher à une allure folle. Cela doit s'appeler la peur. Et pourtant, ce n'est pas désagréable. Une drôle de tension de tous les nerfs. Et nos voix que nous reconnaissons à peine. « Mettons en panne !... Fais les signaux pour demander un pilote... »

On n'est que trois, là-dedans, et on ne sait même pas au juste où l'on est. Une lanterne est balancée au-dessus de la lisse. On attend... Est-ce que ce nuage plus clair n'est pas un cargo qui nous dépasse ?... Le mousse montre une tête inquiète à l'écouille et dans la chaleur de la cabine on voit la table servie pour le dîner. [...]

Un bourdonnement... Quelque chose s'approche... Soudain un feu blanc, à quelques brasses de nous... Un bolide s'accroche à notre bord... C'est une barque montée par deux hommes... Ils ont des bonnets de fourrure, des mitaines énormes... L'un d'eux est déjà sur le pont... L'autre fonce à nouveau dans la nuit...

Alors, c'est une minute curieuse. Le pilote nous regarde, nous questionne dans sa langue. Il ne comprend pas un mot de français, mais il voit la carte étalée sur le roof, où la route est marquée au crayon jusqu'à Stavanger.

C'est lui qui prend la barre, embraie. Il ne s'occupe plus de nous. Il cherche la corne de brume, en tire des sons espacés, s'avise que la table est servie et nous fait signe d'aller manger.

Je ne sais pas comment je suis entré à Stavanger. J'ai vu soudain des lumières qui arrivaient droit sur nous. C'était le port, qu'on ne pouvait même pas deviner à trois encablures. Puis un quai, le cargo qui nous avait dépassés, des hommes occupés, dans la nuit, à le décharger, des rues en pente couvertes de neige. [...]

44 Voici maintenant un extrait du *Passager du « Polarlys »*, juin 1932<sup>10</sup> – premier roman policier de Simenon sans *Maigret* :

À cinq milles du port, on embarqua un pilote qui accosta dans un petit cotre. Le brouillard était si opaque, dans ces parages semés de récifs, qu'il fallut mettre tous les hommes en vigie.

Ils étaient une grappe sur le gaillard d'avant, criant vers la passerelle des indications fiévreuses.

Le Polarlys était, dans l'obscurité, comme un nuage phosphorescent. Mais, de la passerelle, on ne distinguait même pas l'arrière !

La sirène criait sans discontinuer et on essayait de repérer la direction d'une autre sirène dont, par intermittence, on percevait la clameur comme un lointain gémissement.

Les passagers avaient le visage collé aux vitres du fumoir. Ils virent ainsi des disques blanchâtres cerner le navire. Puis, tout près, on entendit des voix avec une netteté hallucinante.

On pouvait se croire à des milles du port. On ne percevait même pas l'éclat du phare. Et on était à dix mètres du quai ! Les matelots lançaient déjà les aussières !

Il pluvinait. Le sol gardait dans les creux de grandes traînées de neige molle.

Quand la passerelle tomba, une vingtaine d'hommes se précipitèrent vers les cales ouvertes pour procéder au déchargement. [...]

- 45 Le second passage est exactement moitié moins long (1 200 caractères) que le premier (2 400 caractères). Tout se passe comme si Simenon avait condensé dans le roman les notations qu'il a développées pour livrer au *Petit Journal* le nombre de signes convenu.

- 46 La mise en regard des deux textes montre que les notations communes « de visions, de lumières, de bruits et de climats » qui constituent l'atmosphère sont nombreuses :

je ne vois plus mon étrave [l'avant] → on ne distinguait même pas l'arrière

apercevoir des phares que nous cache le brouillard → Le brouillard était si opaque

La côte est dangereuse, semée de récifs → dans ces parages semés de récifs

on y crée des formes inexistantes → comme un nuage phosphorescent

Cela doit s'appeler la peur → tous les hommes... criant... des indications fiévreuses

ce nuage plus clair n'est[-il] pas un cargo qui nous dépasse ? → Ils virent ainsi des disques blanchâtres cerner le navire

une barque montée par deux hommes... Le pilote nous regarde → À cinq milles du port, on embarqua un pilote

Il cherche la corne de brume, en tire des sons espacés → La sirène criait sans discontinuer

le port, qu'on ne pouvait même pas deviner à trois encablures → On pouvait se croire à des milles du port

des rues en pente couvertes de neige → de grandes traînées de neige molle

des hommes occupés [...] à décharger → une vingtaine d'hommes [...] pour procéder au déchargement

- 47 On constate un recours systématique à des synonymes (et deux antonymes) alors que rien n'obligeait Simenon à différencier le lexique de récits de genres si différents, roman et reportage, écrits simultanément sans être *a priori* destinés aux mêmes lecteurs :

étrave [avant] → arrière

côte → parages

peur → fièvre

cargo → navire

corne → sirène

des sons espacés → sans discontinuer

encablures → milles [marins]

rues couvertes → grandes traînées

décharger → déchargement...

- 48 Comme on dit familièrement, « jamais deux fois la même chose » : le procédé souligne que les rapports intertextuels entre reportage et roman sont liés à un régime d'écriture commun, soumis à une atmosphère identique, rapports aussi étroits que précédemment les deux pôles de la comparaison entre policier et romancier. Sauf qu'ici on n'est pas dans le métanarratif mais dans le narratif tout court.
- 49 Les flèches qui marquent ci-dessus les correspondances sont réversibles ; en d'autres termes, elles n'ont rien de génétique. Ceci d'autant moins que le roman a l'air plus proche du « cours de la vie » que le reportage.
- 50 La chronologie de ces deux textes est contre-intuitive. Écrite au cours du voyage et postée à Fayard aux escales, la fiction est parue en prépublication de 32 épisodes dans le quotidien *L'Œuvre* du 24 novembre au 25 décembre 1930 sous le titre *Un crime à bord*. Le reportage de presse, *Escales nordiques. À bord de « L'Ostrogoth »*, est paru comme déjà dit dans *Le Petit Journal* du 1<sup>er</sup> au 12 mars 1931 après le retour en France du trio.
- 51 Considérablement enrichi par la vente des droits cinématographiques de ses Maigret, Simenon revendra *L'Ostrogoth* en novembre 1931 et ne naviguera plus pour son compte.
- 52 On peut encore citer le début du cinquième épisode d'*Escales nordiques*, p. 596 :
- Je veux commencer par un lieu commun : à savoir que la mer est une chose bien différente selon que des Parisiens la regardent de la jetée, que de somptueux voyageurs la contemplent de la cabine de grand luxe d'un transatlantique, que des pêcheurs cherchent sur l'eau les lièges qui maintiennent leur filet, qu'un matelot l'aperçoit du pont d'un cargo en jouant de l'harmonica ou qu'un pauvre type, une bouée autour de la poitrine, fouille en vain l'horizon, voire qu'une jeune fille blonde en maillot inédit fasse du canoé devant la plage.
- 53 On a ici indiscutablement affaire à des chronotopes bakhtiniens – chronotope, néologisme formé de *chronos* et *topos*, termes grecs pour le temps et l'espace, donnés par Mikhaïl Bakhtine pour solidaires, matrice spatio-temporelle où se développe l'action d'un récit – élément par conséquent étranger aux notions de personnages et de rapports d'action ou de propos (Färnlöf, 2007) :
- Le chronotope concerne [...] l'appréhension, sur un plan existentiel, du monde extérieur, suivant la configuration et la fonction de l'espace-temps du récit. [...] plus qu'une simple somme de faits temporels et spatiaux, [c']est une dimension du récit qui aide à identifier les valeurs principales de tel genre ou de telle œuvre.
- 54 Dans le cas décrit par Simenon – écrivain autodidacte qui rappelons-le (« j'aime mieux l'écrire que l'expliquer ») n'est pas un théoricien du langage ni de la littérature – les décors atmosphériques successivement évoqués, « jetée », « cabine », « sur l'eau », « pont de cargo », « horizon » et « plage », déterminent des personnages et groupes de personnages nés de la contrainte de temps et de lieu qui surdétermine les protagonistes plus encore que de l'imagination de l'écrivain, tout comme on a vu plus haut que la première étape « tâtonnante » précède et détermine l'étape décisive qui suit en deuxième période avec l'entrée en scène du héros qui porte l'histoire, dans un cas Maigret, dans l'autre le capitaine du *Polarlys*.

## Conclusion

- 55 Des atmosphères chaque fois différentes sont utilisées par Simenon pour renouveler *ad libitum* ses histoires et les points de départ de ses intrigues – points de départ qui entraînent l'adhésion des lecteurs aux événements rapportés non pas sous forme

d'unités de premier rang (*ego, hic et nunc*, voir Laufer, 1985 ; Arabyan, 2012 ; Benveniste, 1966 ; Weinrich, 2012) dans le passage de l'intrigue à l'histoire (Ricœur, 1983), mais sous forme « d'odeurs, de bruits, de couleurs, de lumières, de climats », formes généralement considérées comme secondaires, sinon comme négligeables, malgré l'importance accordée aux incipits. Ce « régime d'écriture » personnel (c'est-à-dire propre à un écrivain) doit attirer l'attention des chercheurs en linguistique de la littérature sur son importance pour la relation créée entre auteur et lecteur ainsi que pour la convention de fiction permettant d'abaisser le seuil de vigilance du lecteur et d'augmenter son adhésion au contenu du récit conçu comme une variante du « rêve éveillé ».

- 56 Il n'y a rien d'exceptionnel dans un tel régime d'écriture et il resterait beaucoup à dire sur la façon dont Simenon entretient la vraisemblance de ses fictions, la crédibilité de ses non-fictions en mettant en place des clichés et en les développant dans un sens inattendu. L'« horizon d'attente » (Jauss, 1978) du lecteur de Simenon est précisément, méta-narrativement, de l'ordre de l'attente. Comme dit Maigret, « Presque toujours le rythme s'accélère pour finir par une révélation brutale », ce que Maurice Nadeau (1946) reformule en « rien dans ses romans n'est prévisible, tout est contingent, fonction de l'heure et du milieu ».
- 57 La critique en a fait des romans dits « d'atmosphère<sup>11</sup> », comme il y a des films d'atmosphère, qui se sont développés en France comme des formats privilégiant les états d'âme, notamment dans les années 1940 (années d'Occupation et suivantes), dérivés des romans et films dits « psychologiques » des décennies antérieures. Au cinéma, le *Dictionnaire général du cinéma* (art. « film d'atmosphère ») cite à ce propos un petit nombre de réalisateurs, Marcel Carné, Henri-Georges Clouzot, Christian-Jacques, Louis Daquin, Jean Delannoy.
- 58 Simenon n'a connu aucun purgatoire après sa disparition. Il écrivait pour le plus grand nombre en choisissant des thèmes déjà documentés par la presse et en mettant en œuvre des mobiles compréhensibles car élémentaires. S'agissant d'atmosphère, vexé d'y voir une réduction de son œuvre à de la « littérature de gare », il revint tardivement sur ses propos antérieurs<sup>12</sup> :
- Au début, l'atmosphère avait une grande importance dans mes romans [...].  
Maintenant, j'essaie presque que mes personnages soient neutres. Je prends  
n'importe qui...
- 59 mais contrairement à ce qu'il suggère, choisir des personnages quelconques ne réduit en rien le rôle, l'importance, la nécessité de l'atmosphère, y compris de celle qui se dégage d'eux.

Cette étude s'est inspirée de la critique génétique et plus qualitativement de la linguistique de corpus pour s'attacher à la théorie des genres avec trois exemples, interview, roman, reportage. La place manque, comme on dit habituellement, pour multiplier les citations de Simenon, puis d'autres auteurs, notamment des premiers chapitres de romans (« La magnificence et la galanterie n'ont jamais paru en France avec tant d'éclat que dans les dernières années du règne de Henri second... ») ou d'autres types de récits, à l'appui d'un recours générique à l'« atmosphère » pour en établir la représentativité à l'appui d'une théorie spécifique, bien que partielle, de la narration, permettant de passer de cas particuliers à des règles de production. C'est pourquoi les exemples analysés ici ne

sont que des premiers pas intuitifs. Ils renvoient aussi à l'approche des textes littéraires d'un Karl Vossler ou d'un Leo Spitzer pour qui chaque œuvre doit être considérée comme unique, exclusive dans son fonctionnement et partant dans sa formation, où la carte est à l'échelle du territoire. En effet, la fonction narrative de l'atmosphère ne permet pas de rendre compte du récit dans sa totalité (Barthes, 1968) ; outre des fondements d'ordre spatial, descriptif, le récit a besoin de développements temporels, de l'ordre de l'agentivité, ressortissant de l'intrigue (Ricœur, 1983). Certes, les moyens de composition qu'offre l'atmosphère sont limités, mais même limités, ils sont incontournables et pour cette raison communs à tous les récits.

---

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus

#### Frédéric François

FRANÇOIS, F. (2006). *Rêves, récits de rêves et autres textes : Un essai sur la lecture comme expérience indirecte*. Limoges : Lambert-Lucas.

FRANÇOIS, F. (2009). *Essais sur quelques figures de l'orientation*. Limoges : Lambert-Lucas.

FRANÇOIS, F. (2016). *Régimes d'expérience et régimes de langage : Quelques remarques et notes de lecture*. Limoges : Lambert-Lucas.

#### Georges Simenon

SIMENON, G. (1967 [1931]). *La Guinguette à deux sous*. Paris : Fayard ; repris dans *Œuvres complètes, tome III*. Lausanne : Éditions Rencontre.

SIMENON, G. (1967 [1931]). *Escapes nordiques. À bord de « L'Ostrogoth »*, prépublication en douze articles parus dans *Le Petit Journal* du 1<sup>er</sup> au 12 mars ; troisième et cinquième épisodes cités d'après *Œuvres complètes, tome III*. Lausanne : Éditions Rencontre.

SIMENON, G. (2012 [1932]). *Le passager du « Polarlys »*. Paris : Arthème Fayard ; repris dans *Les Romans durs, Tome I, 1931-1934*. Paris : Omnibus.

SIMENON, G. (2012 [1933]). Préface à *Les gens d'en face*, prépublication dans *Les Annales* du 1<sup>er</sup> septembre au 13 octobre 1933 ; repris par l'édition Fayard la même année puis dans *Les Romans durs, Tome I, 1931-1934* (p. 602). Paris : Omnibus.

SIMENON, G. (2012 [1936]). Interview par Richard Dupierreux, *Le Soir*, Bruxelles, 6 décembre ; repris dans *Les Romans durs, Tome I, 1931-1934* (quatrième de couverture). Paris : Omnibus.

SIMENON, G. (2013 [1970]). « Simenon reçoit Henri Guillemin ». Radio Télévision Culture de Liège ; repris dans *Les Romans durs, Tome XII, 1966-1972* (quatrième de couverture). Paris : Omnibus.

## Études

ANIS, J., avec la collab. de CHISS, J.-L., & PUECH, C. (2017). *L'Écriture, Théories et descriptions*, 2<sup>e</sup> éd. facsimilé. Limoges : Lambert-Lucas.

ARABYAN, M. (2012). *Des lettres de l'alphabet à l'image du texte : Recherches sur l'énonciation écrite*. Limoges : Lambert-Lucas.

BARTHES, R. (1968). « L'effet de réel ». *Communications*, 11, 84-89.

BENVENISTE, É. (1966 [1946]). « Structure des relations de personne dans le verbe ». *BSL*, 43 (1), 1-12 ; repris dans *Problèmes de linguistique générale* (p. 225-236). Paris : Gallimard.

BENVENISTE, É. (1966 [1959]). « Les relations de temps dans le verbe français ». *BSL*, 54 (1), 69-82 ; repris dans *Problèmes de linguistique générale* (p. 237-250). Paris : Gallimard.

CERIANI, G. (2000). *Du dispositif rythmique : Arguments pour une sémio-physique*. Paris : L'Harmattan.

FÄRNLÖF, H. (2007). « Chronotope romanesque et perception du monde : à propos du Tour du monde en quatre-vingts jours ». *Poétique*, 152, 439-456.

FAYOL, M. (1985). *Le Récit et sa construction*. Neuchâtel : Delachaux & Niestlé.

FRANÇOIS, F. (1999). *Le discours et ses entours : Essai sur l'interprétation*. Paris : L'Harmattan.

FRANÇOIS, F. (2012). *Bakhtine tout nu, ou Une lecture de Bakhtine en dialogue avec Volochinov, Medvedev et Vygotski, ou encore Dialogisme, les malheurs d'un concept quand il devient trop gros, mais dialogisme quand même*. Limoges : Lambert-Lucas.

FRANÇOIS, F. (2017). *Récits et commentaires, tours et détours*. Limoges : Lambert-Lucas.

GREIMAS, A. J. (1966). *Sémantique structurale. Recherche de méthode*. Paris : Puf.

ISER, W. (1979). « La fiction en effet (Éléments pour un modèle historico-fonctionnel des textes littéraires) ». *Poétique*, 10 (39), 275-298.

IVANOVA, I. (2012). *Lev Jakubinskij, une linguistique de la parole*. Limoges : Lambert-Lucas.

JAUSS, H. R. (1978). *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard.

LAUFER, R. (1985). *La notion de paragraphe*. Paris : CNRS Éditions.

NADEAU, M. (2002 [1946]). « Simenon entre Conrad et Sartre ». *Gavroche*, 21.11.1946 ; repris dans *Cahiers Simenon*, 15, 25.

RICŒUR, P. (1983). *Temps et récit : 1. - L'intrigue et le récit historique*. Paris : Seuil.

ROY, A. (2007). *Dictionnaire général du cinéma, Art, technique, industrie*. Québec : Fides.

TYLKOWSKI, I. (2012). *Volochinov en contexte : Essai d'épistémologie historique*. Limoges : Lambert-Lucas.

VOSSLER, K., & SPITZER, L. (2022). *Sprachwandel und Kulturwandel*, Hrsg. von Gerhard Poppenberg. Berlin : Matthes & Seitz Verlag.

WEINRICH, H. (2012 [1964, 1974]). *Le Temps : le récit et le commentaire*, 2<sup>e</sup> édition française. Limoges : Lambert-Lucas.

## NOTES

1. Je remercie chaleureusement les deux relecteurs anonymes qui ont critiqué, loué et parfois corrigé cette étude.
2. Ce terme renvoie lui-même à la « tendance des sujets à organiser les règles générales de formation des [énoncés] d'une [...] langue de manière différente selon leurs dispositions intellectuelles ou affectives particulières » (*TLFi, s.v., mots remplacé par énoncés*). Sur le lien entre le sujet, le style et le rythme, voir par exemple Ceriani, 2000.
3. Voir Alphonse de Lamartine, « Milly ou la terre natale », dans *Harmonies poétiques et religieuses*, 1830, Paris, Hachette et Jouvot, 1893 (sur Gallica).
4. Référence aux *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau pour l'épisode célébrissime des deux fessées que lui donne mademoiselle Lambercier, jeune trentenaire chez qui il a été mis en pension : « j'avais trouvé dans la douleur, dans la honte même, un mélange de sensualité qui m'avait laissé plus de désir que de crainte de l'éprouver derechef par la même main. [...] il se mêlait sans doute à cela quelque instinct précoce du sexe... » Et Rousseau de raconter un peu plus loin, à termes couverts, comment, lors d'une seconde fessée, son érection met la puce à l'oreille de la demoiselle, de sorte que « j'eus désormais l'honneur, dont je me serais bien passé, d'être traité par elle en grand garçon » (il n'est plus autorisé à coucher dans son lit).
5. Roland Barthes commence son essai sur *L'effet de réel* par des considérations semblables.
6. Ce numéro du *Soir* n'a été retrouvé ni à la Bibliothèque royale, ni à l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Je remercie les membres de ces institutions qui l'ont recherché pour moi.
7. Quarante-deux pages exactement, de la p. 361 à la p. 403 de l'édition Rencontre, soit soixante feuillets dactylographiés au standard d'édition de l'époque, 21 x 27 cm et 25 lignes de 60 colonnes, 1 500 signes par feuillet.
8. Outre un millier de contes légers destinés à des publications galantes ou humoristiques à des fins alimentaires entre 1920 et le premier Maigret en 1930, Simenon a écrit dans la même décennie quelque deux cents romans, – souvent au rythme de deux par semaine –, sous dix-sept pseudonymes différents.
9. La distinction greimasienne entre énoncés d'état et énoncés de faire recoupe en partie les plans du décor et de l'action décrits par Harald Weinrich dans sa critique de la dichotomie benvenistienne discours vs histoire. Rappelons que dans la théorie narrative de l'École de sémiotique de Paris, le parcours génératif d'un récit débute nécessairement par une perte ou une situation de manque que la victime, héros ou héroïne, c'est-à-dire le sujet, va chercher à compenser ou combler par une quête de l'objet de valeur, objet de désir. La réussite de cette quête passe par le franchissement d'obstacles posés par des adversaire grâce à l'aide d'alliés eux-mêmes acquis à la cause du héros ou de l'héroïne grâce à des épreuves préalables, tests de vertus ou de mérites. À notre connaissance, aucun roman de Georges Simenon n'est structuré autrement, dans un déroulement linéaire où le temps porte à la fois la surface et la profondeur de l'énoncé et constitue par conséquent le moteur de l'intrigue (Fayol, 1985, v. aussi Ricœur, 1983).

10. Repris dans Georges Simenon (2012), *Les Romans durs, Tome I, 1931-1934*. Le roman sera retenu pour le Prix Renaudot 1932, mais ne sera pas couronné, le lauréat étant *Voyage au bout de la nuit*, de L.-F. Céline.

11. Babelio (en ligne) : « textes de fiction qu'on ne lit pas pour leur intrigue (parfois inexistante) mais pour leurs qualités esthétiques et leur atmosphère envoûtante, hypnotique, fascinante... Il ne se passe rien, mais on se dit Woaw ! ou C'est beau ! et on continue à lire... »

12. « Simenon reçoit Henri Guillemin », Radio-Télévision-Culture de Liège, octobre 1970.

## RÉSUMÉS

Frédéric François (1935-2020) a défini la lecture comme l'expérience vécue d'un monde imaginaire ou d'une vie étrangère. Parmi les notions psycholinguistiques qu'il propose pour faire converger « mode de pensée » et « cours de la vie » dans cette expérience figure notamment celle d'« atmosphère ». De son côté, l'écrivain Georges Simenon (1903-1989) présente l'atmosphère comme le point de départ nécessaire pour entraîner l'adhésion du lecteur aux événements qui vont constituer le récit, et ce non pas sous la forme de personnages, de lieux et de temps, ou d'actions et de propos rapportés, mais sous forme d'odeurs, de bruits, de couleurs, de lumières et de climats, toutes choses généralement considérées comme négligeables par rapport aux grandes articulations de l'intrigue. La présente étude vise à attirer l'attention des chercheurs en linguistique de la littérature sur le rôle de l'atmosphère dans la convention de narration qui permet d'abaisser le seuil de vigilance du lecteur concernant le contenu du récit qui, si réaliste soit-il, n'en doit pas moins être conçu comme une sorte de « rêve éveillé ».

Frédéric François (1935-2020) defined reading as the lived experience of an imaginary world or an alien life. Among the psycholinguistic notions he proposed for the convergence of “mode of thought” and “course of life” in this experience was the concept of “atmosphere”. As for the writer Georges Simenon (1903-1989), he conceives “atmosphere” as the necessary starting point to guarantee the reader's suspension of disbelief, not through characters, places and times, or reported actions and speeches, but through *smells, noises, colours, lights and climates*, all of which are generally considered to be insignificant in relation to the main twists of the plot. The present study aims to alert literary linguistics researchers to the key role of atmosphere in the narrative convention that facilitate the reader's suspension of disbelief towards the content of the narrative, which, however realistic, must nevertheless be conceived as a kind of daydream.

## INDEX

**Mots-clés** : textes à dominante narrative, textes de fiction, textes de non-fiction, psycholinguistique de la lecture, psycholinguistique de l'écriture, linguistique de la littérature, formes secondaires de la narration, point de départ du récit

**Keywords** : predominantly narrative texts, fiction texts, non-fiction texts, psycholinguistics of reading, psycholinguistics of writing, linguistics of literature, secondary forms of narrative, starting point of the story

## AUTEUR

**MARC ARABYAN**

Université de Limoges et CeReS (Centre de Recherches Sémiotiques)

Directeur éditorial des Éditions Lambert-Lucas, Limoges