



**HAL**  
open science

# À livre ouvert : de la lecture critique à la transmission éditoriale

Brigitte Ouvry-Vial

► **To cite this version:**

Brigitte Ouvry-Vial. À livre ouvert : de la lecture critique à la transmission éditoriale. Littératures. Université Paris 7 - Denis Diderot; UFR Sciences des Textes et Documents, 2003. tel-02124160

**HAL Id: tel-02124160**

**<https://hal.science/tel-02124160>**

Submitted on 9 May 2019

**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.

Brigitte Ouvry-Vial

**Note de synthèse**

**pour la demande d'habilitation à diriger des recherches**

**« À livre ouvert : de la lecture critique à la transmission éditoriale »**

Composition du jury :

Mr Francis Marmande, Professeur à l'Université Paris 7 - Denis Diderot (directeur)  
Mr Éric Marty, Professeur à l'Université Paris 7 - Denis Diderot,  
Mr Jean-Michel Maulpoix, Professeur à l'Université Paris X-Nanterre,  
Mr Jean-Yves Pouilloux, Professeur à l'Université de Pau et des Pays de l'Adour,  
Mr Michel Schmitt, Professeur à l'Université Louis Lumière-Lyon 2.

Soutenance du 18 décembre 2003,  
UFR Sciences des Textes et Documents,  
Université Paris 7- Denis Diderot, 15 heures,  
Tour 54, couloir 54-64, 2<sup>ème</sup> étage, salle 203.

## Sommaire

### I Présentation synthétique des recherches : *Passage, d'un ordre l'autre*

Introduction .....	5
Les grandes étapes :	
- <i>Henri Michaux's Poetics</i> (1984).....	6
- <i>L'Insubordination faite Plume</i> (1989).....	13
- Autres travaux autour de Michaux, littérature, langage, théâtre (1989-2003).	18
- Leçons d'Henri Michaux ou le livre comme <i>Espace du dedans</i> .....	27

### II Méthodes, modèles de lecture : *Maurice Blanchot, Jean Paulhan*

- Maurice Blanchot .....	39
- Jean Paulhan.....	52

### III Nouvelles directions et perspectives de recherche : *Éditer, critiquer*

- Présupposés.....	61
- Enjeux et conclusions des Journées d'étude organisées (1998-2000).....	67
- Corpus et travaux récents (2000-2003).....	81
- Éléments d'anatomie de l'acte éditorial .....	87
- Étude d'un exemple d'approche critique .....	95

### IV Bilan provisoire d'une expérience d'édition : *L'Inventaire (1993-2003)*

- La collection <i>Petits grands textes</i> .....	103
- Cas de l'édition de textes persans contemporains.....	109
Conclusion.....	127
Bibliographie.....	129

# I

## PRESENTATION SYNTHETIQUE DES RECHERCHES

### *PASSAGE : D'UN ORDRE L'AUTRE*

**A** l'appui de cette demande d'habilitation à diriger des recherches, les travaux préalables, présentés ou recensés dans mon curriculum vitae, paraissent relever d'au moins deux types d'activité, deux directions de recherche différentes. D'un côté, un ensemble universitaire de type traditionnel : mémoire, thèse, essai critique, articles et communications. De l'autre, un ensemble de travaux d'auteur et d'éditeur : essais, direction d'ouvrages collectifs, ouvrages édités et publiés dans le catalogue des Éditions L'Inventaire.

Ma première réaction est de ne pas rassembler ces deux ensembles distincts, de ne pas chercher à construire *a posteriori*, pour mieux souscrire aux obligations éventuelles de l'exercice d'habilitation, une synthèse cohérente des travaux qui m'ont occupée jusqu'à ce jour. Mais la deuxième réaction qui accompagne, quasi instantanément, la première et la contrecarre, c'est au contraire le sentiment d'une continuité logique, d'un passage nécessaire d'un ordre à l'autre. Si, dans ce parcours, j'avais été amenée à effectuer un changement d'aiguillage, je le dirais sans fard et tâcherais de m'en expliquer. Mais ce n'est pas le cas et il se pourrait que ces deux ensembles de documents, répartis en objets apparemment distincts dans la forme et l'enjeu, ne fassent en réalité qu'un seul dont la cohérence tiendrait au moins à la préoccupation, commune à ces différents travaux, d'aboutir à la maîtrise à la fois critique et pratique de la langue littéraire.

Il apparaîtrait alors, au terme de cet essai de synthèse, que l'édition constitue, aujourd'hui du moins, un lieu *ad hoc* d'articulation de mon existence personnelle et de la littérature – de loin le champ que j'ai le plus durablement arpenté -, et un lieu d'inscription, sous la forme d'une suite de textes publiés, des pratiques et réflexions de lecture qui en résultent.

## HENRI MICHAUX'S POETICS

La première étape notable de ce parcours, *Henri Michaux's Poetics*, est une « dissertation thesis » présentée pour l'obtention du Ph'D (Philosophical Doctorate) dans le département de French and Roman Philology de Columbia University, New York City. Ce travail de recherche, qui prolongeait un mémoire de maîtrise et de DEA sur d'autres ouvrages et aspects de l'œuvre d'Henri Michaux, fut commencé en France, pendant l'année 1980-81<sup>1</sup> et au titre d'une thèse de troisième cycle qui devait être dirigée par Marie-Claire Dumas<sup>2</sup>. Poursuivi après mon départ pour les États-Unis avec une bourse d'Advanced Research Scholar, il fut rédigé à New York de septembre 1981 à décembre 1983 et soutenu en janvier 1984<sup>3</sup>.

Cette thèse est consacrée à l'étude des récits d'expérience de drogue d'Henri Michaux, particulièrement *Misérable Miracle*, *Les Grandes Epreuves de l'Esprit*, *Connaissance par les Gouffres* et à leur rôle dans la réflexion de Michaux sur « le vieux jumelage de la pensée et de la parole ». Je me suis attachée à y montrer que les observations cliniques et les conclusions théoriques effectuées par Michaux en cours d'expérience et lors des comptes rendus expérimentaux, contribuent à l'élaboration d'une poétique du signe, applicable au langage écrit comme au langage de la peinture. La « poésie » selon la définition de Michaux « *qu'elle soit transport, invention ou musique, est toujours un impondérable qui peut se trouver dans n'importe quel genre,*

---

<sup>1</sup> Pour laquelle j'avais obtenu une cinquième année de recherche à l'École normale supérieure.

<sup>2</sup> Université Paris 7, UFR Sciences des Textes et Documents.

<sup>3</sup> Le jury était composé de Serge Gavronsky, Professeur, Hunter College (Président du jury), Michael Riffaterre, Professeur, Columbia University (directeur de thèse, directeur du Department of French and Roman Philology) département), Steven Winspur, Associate professor, Columbia University (deuxième lecteur, Department of French and Roman Philology), N. Holland, Associate professor, Barnard College ((Department of linguistics,) et James Prandi, Professeur, Vassar University (Department of linguistics and Philosophy of language).

*soudain élargissement du monde* ». Les découvertes induites par les expériences d'hallucinogènes, et les dessins mescaliniens en particulier, auront ainsi des conséquences durables sur la suite de l'œuvre peinte d'Henri Michaux.

Ces récits proposent en effet une description et analyse approfondie de l'aliénation temporaire, subie sous l'effet de la drogue, et de l'aliénation durable, observée en pathologie mentale. Ils mettent en scène cette aliénation et développent pour ce faire des stratégies de représentation destinées à assurer la validité, l'authenticité, la transparence du compte rendu. D'autant plus que ce que Michaux va chercher à observer dans l'expérience de drogue elle-même et dans l'expérience de son compte-rendu, c'est le processus d'expression lui-même, à la fois mis à mal par la substance ingérée et révélé par les difficultés, les obstacles qu'il rencontre, les dysfonctionnements qu'il subit. Le processus d'expression mis en évidence et décomposé dans ces récits n'est pas propre, exclusivement, à la situation d'aliénation ; au contraire, il est pratiqué implicitement dans d'autres moments de l'œuvre, écrits en dehors de la situation d'aliénation expérimentalement provoquée.

Mieux encore qu'une description, les récits d'expérience de drogue ont pour objectif la reproduction de l'aliénation, du désordre mental induit par la drogue et de ses conséquences sur l'expression. Un objectif qui, dans *Les Grandes épreuves de l'esprit, Connaissance par les gouffres, Misérable Miracle...*, se heurte d'emblée à une aporie : comment rendre compte par les mots d'une expérience qui se situe en dehors ou contre le verbal ? Comment suivre le déroulement des pensées, le défilement des images alors même que l'on expérimente le phénomène d'oblitération de la pensée. Ce premier constat expérimental explique que le compte-rendu clinique se déplace parfois pour décrire, non plus le phénomène directement ressenti par l'expérimentateur mais ses

effets sur la tentative de le saisir et de le rendre, l'impossibilité d'écrire, l'écriture empêchée.

La « connaissance » qui serait révélée « par les gouffres », n'est dès lors pas un savoir constitué, une somme. C'est avant tout un processus, un point de vue, un mode nouveau d'approche et d'expérimentation de cette réalité commune qu'est le langage. Le compte rendu clinique permet d'en questionner la pertinence, la transparence, la fidélité, la capacité à transmettre la vérité de celui qui parle par opposition à la norme du langage informé par « le poids d'usage des autres ».

La thèse étudie les stratégies de représentation de la perturbation mentale, des conditions psychiques et physiques dans lesquelles le sujet est impliqué, les tentatives de saisie du phénomène par les mots ou les traits et les modalités de justification du récit qui transmet le sens de l'expérience par le biais de la représentation des vicissitudes de l'expression. Si les hallucinogènes sont en apparence le premier objet, au centre de ces récits, ils jouent en réalité le rôle de motif contextuel et soulignent le fait que l'expérience expressive est une expérience de persécution.

Ils conduisent donc à s'interroger sur le postulat d'un isomorphisme entre grammaire mentale et structure langagière. Ces récits sont des textes expérimentaux particulièrement parce que Michaux y étudie la relation entre pensée et parole, pensée et mot, image mentale et trait, idée et signification. D'où des comparaisons et une analyse des liens entre dysfonctionnement linguistique et fonctionnement général du langage, entre écrire et penser, entre dessiner ou peindre et écrire, entre le mot et le signe graphique, entre la page écrite et la feuille de papier à dessin, entre la rigidité de la phrase et la mobilité de la ligne, entre l'impossibilité de communiquer par le langage



mis en situation d'agrammaticalité dans l'expérience d'aliénation et le mouvement de l'encre, la permanence de sa capacité à « *Saisir, Par des traits* ».

Des études textuelles de détail sont consacrées aux modes de transposition des phénomènes mentaux : poésie orale ; la poésie concrète ; jeux typographiques de répons entre corps du texte et notes marginales, entre corps du texte et notes en bas de page ; dessins mescaliniens comparés aux sculptures ou objets réalisés par les aliénés. Des parallèles sont établis entre les conclusions de Michaux sur le statut du mot, sur l'indépendance du sens, sur la double allégeance au corps et au signe de l'acte d'expression (pris entre deux extrêmes qui seraient d'un côté l'aphasie, de l'autre le dévoiement en paroles inutiles), et des modèles purement théoriques développés à l'époque de la rédaction de ces récits ou ultérieurement : le circuit de la parole exposé par Saussure, dans son *Cours de linguistique générale*, ou les deux axes du langage proposés par le modèle de Jakobson.

Michaux enfin, reprend l'hypothèse d'un langage de la pensée, envisagé par des approches de philosophes du langage aussi différents que Frege, Wittgenstein, Russel, Fodor. Ce langage de la pensée selon Michaux, sorte d'avant langue, constituerait la chair du langage aux sources de laquelle il faut retourner pour contrer l'indirection et la réflexivité propre à l'usage normal du langage ordinaire. Le langage de la pensée est présenté comme un code de référence : la pertinence du compte rendu par l'écriture ou par la peinture est jugée à son aune. Michaux n'en propose qu'une définition ou une grammaire partielle, car il ne fait pas œuvre de logicien ; mais ses propositions constituent des pistes de recherche théorique stimulantes pour d'autres (Deleuze l'évoque à de nombreuses reprises).

Au terme de ce travail, on a proposé une lecture nouvelle et inédite des récits d'expériences hallucinogènes de Michaux. On a montré que les drogues ne sont pas des outils ou moteurs de création mais que la description de leurs effets sert une approche plus large et plus « scientifique » de l'acte de langage, d'expression, de signification (quel que soit le mode d'expression écriture ou peinture considéré et bien que le langage pictural, dans les récits, soit considéré comme un « bon » outil contrairement au langage écrit). On a montré que le recours à l'expérience d'aliénation sert à élargir la conception de l'acte d'expression à sa dimension psychique et mentale. Enfin, la thèse suggère par cette approche linguistique et psycholinguistique que la pratique littéraire peut être le lieu d'un exercice directement psychologique et individuel du langage. Elle apporte de ce fait des éléments de réponse à la question de la compétence poétique<sup>4</sup>.

\*

Cette approche de textes littéraires par le biais d'une combinaison de théories du langage était commandée par le corpus lui-même. Mais elle fut également favorisée par le contexte propre au campus de Columbia University, par la confrontation immédiate, facile qu'il permettait avec d'autres champs et disciplines, par les rencontres avec des chercheurs, enseignants, doctorants venant d'horizons multiples, notamment une forte communauté d'Europe centrale et de l'Est très active en psychologie clinique. Particulièrement foisonnantes aussi, en ce début des années 80, les avancées de Chomsky dans le domaine de la linguistique générale, de la grammaire générative et de la psycholinguistique, donnaient lieu à de multiples séminaires et groupes de travail autour de personnalités charismatiques. J'enseignais à l'époque la littérature française et

---

<sup>4</sup> Dans le sens que Michaux donne à poésie, c'est à dire tous genres confondus.

l'histoire de la langue française<sup>5</sup> et poursuivais – en dilettante-, des études de sanscrit commencées à Paris aux cours de François Grimal<sup>6</sup>. Enfin, les règlements de l'université m'obligeaient à enseigner et à rédiger ma thèse en anglais, langue dont je maîtrisais parfaitement l'expression orale et écrite courante mais pas l'usage académique.

Je me suis ainsi retrouvée dans la situation, très contraignante et tonifiante en même temps, de considérer ma langue et la littérature d'expression française de l'extérieur, comme une langue et littérature étrangères, de poursuivre sur elles à distance des observations solitaires et de longue haleine et de les transmettre dans la thèse par le biais d'une langue réellement étrangère. La rhétorique stricte de l'anglais et sa syntaxe moins complexe que la nôtre (le mode de composition lexicale en anglais est au contraire plus souple et plus riche de possibilités qu'en français) supposaient un conditionnement mental permanent : facilités d'expression, jargon, implicite, sous-entendus, expressions conventionnelles, allusions étaient à double titre exclus. Impossibles. La bataille entre les idées développées, les concepts et la langue fut constante jusqu'au jour où je suis parvenue à penser complètement et exclusivement en anglais, dans la langue. Les lecteurs qui me signalaient les impropriétés, les passages peu clairs au fur et à mesure de l'avancement de la rédaction, conclurent qu'à la fin de l'exercice, j'étais parvenue à une maîtrise stylistique quasi complète à l'exception, notable, de l'usage des signes de ponctuation : la place de la virgule dans ma phrase anglaise restait fautive. La faute devait cependant paraître vénielle, puisque j'ai obtenu pour cette thèse le Justin O'Brian Award, soit le prix de la meilleure thèse soutenue cette année-là dans le département.

---

<sup>5</sup> Aux doctorants du département de langue et littérature française.

<sup>6</sup> À l'Institut national des Langues et civilisations orientales.

Je ne l'écris pas par immodestie ou par goût des médailles ; je veux juste indiquer qu'après avoir fourni cet effort et effectué cette expérience linguistique en plus du travail que toute thèse représente, la perspective de devoir ensuite traduire cette thèse en français, la remettre dans cette langue, cet espace de pensée dont elle venait, dont je l'avais extirpée, me parut absurde et décourageante. À l'époque, l'équivalence n'existait pas et pour être admis comme thèse de doctorat de l'université française, ce travail de recherche devait être rédigé et soutenu en français. Ce réquisit inattendu, que je reçus à mon retour des Etats-Unis comme un pensum, me condamnait pour un temps la porte de l'université française. Forte de l'esprit d'entreprise bien connu des Américains, et de cette énergie très particulière insufflée par la vitalité intellectuelle du New York de l'époque – dans laquelle le milieu proprement académique faisait figure de monde à part, désuet, un tantinet ringard, déconnecté du réel - je me suis alors engagée sans arrière-pensée dans une voie professionnelle connexe mais plus pratique : deux mois après mon retour, je repartais aux Etats-Unis pour y effectuer les recherches et entretiens nécessaires à l'essai sur les femmes américaines qui parut six mois plus tard<sup>7</sup>.

Je mis également à profit une expérience de conception et direction collective de numéros de revue – *Semiotext(e)*, revue qui se proposait de présenter aux intellectuels américains les écrivains et penseurs de la postmodernité européenne- pour m'engager comme rédactrice à la revue *Autrement*. La suite apparaît dans la liste des publications<sup>8</sup>. Les numéros de revue que je fus amenée à concevoir et/ou diriger devaient correspondre à la ligne éditoriale de la maison d'édition, mais ils n'étaient pas imposés ; chaque

---

<sup>7</sup> *Femmes made in USA*, éditions Autrement, 1984. Un essai socio-politique dans lequel, sur la base d'un rassemblement de signes - entretiens, portraits, affiches, documents historiques, statistiques, articles de presse, etc.-, on soutient que le statut de la femme américaine, loin de relever d'un choix comme on le lui fait croire (afin de rester conforme au 5eme amendement de la constitution), fluctue en fonction de l'idée que les Américains dans leur ensemble se font de leur démocratie et des dangers contre lesquels il faut la protéger. Objet de toutes leurs attentions, cette démocratie acquise de haute lutte, se fait et se maintient aux dépens du bonheur individuel qu'elle est censée assurer et défendre. Le sort spécifique réservé aux minorités, dont la femme fait partie, en est l'illustration.

rédacteur proposait lui-même les sujets, les auteurs, les approches. Compte tenu de mon parcours antérieur, on attendait de moi des ouvrages sur des questions de sciences humaines et sur les pays étrangers, les Etats-Unis en particulier. Trois années passèrent ainsi sur un rythme soutenu : ouvrages collectifs, nombreux voyages, rapports d'études, colloques jusqu'à ce qu'un auteur, journaliste, autodidacte, admirateur de Philippe Soupault et d'Emmanuel Berl, me propose de publier, chez l'éditeur où son « Soupault » venait de paraître, un essai sur Henri Michaux.

\*

### *L'INSUBORDINATION FAITE PLUME*

Commencé en septembre 1987, *Henri Michaux, L'Insubordination faite Plume*, parut en avril 1989 aux éditions de La Manufacture (Lyon). Loin d'être une reprise, un condensé ou une réécriture de la thèse en livre, cet essai critique original s'appuie sur une approche biographique et bibliographique pour proposer une incursion dans l'œuvre dont on fait ressortir quelques thèmes fondamentaux : le neutre (ou l'idée d'une « moyenne du moi »), la recherche ou la tentation de la sainteté (présente dans les premiers poèmes de *La Nuit remue*<sup>8</sup> et reprise ou retrouvée à la fin de l'œuvre comme dans *Poteaux d'angle*<sup>10</sup>), la relation au savoir (qui implique la diversité des langages ou modes d'expressions expérimentés). Il s'agissait d'abord de réagir au défi que l'œuvre de Michaux lance à ses lecteurs : Michaux oppose en effet une résistance contradictoire et salutaire à la tentative de le connaître, au point que *Qui êtes-vous ?* – titre de la collection dans lequel l'essai devait paraître – était une question absurde à poser à celui qui ne voulait pas être connu, refusait les photos, limitait les renseignements

---

<sup>8</sup> On ne détaillera pas dans cette synthèse la partie « américaniste » de mes travaux. Mais elle en fait pleinement partie.

<sup>9</sup> MICHAUX 1921-1984, Tome I.

biographiques et prévenait ceux qui croyaient le reconnaître d'un « Allez, ce n'est pas moi ». Ensuite, l'écriture de Michaux, simplicité doublée d'obscurité, fait nœud. Par sa densité, elle constitue comme un rempart à la compréhension de ce dont il est question. En lisant, nous ne savons pas toujours si c'est à l'œuvre de l'imagination pure, de l'observation réaliste et concrète ou à la réflexion abstraite que nous avons affaire. À l'expérience du corps ou à l'intelligence suraiguë, à une œuvre esthétique ou à des considérations logiques. Autant de postures qu'Henri Michaux adopte et maîtrise, entre lesquelles il se meut avec aisance, les mêlant toutes, n'en choisissant aucune.

Des essais ou articles critiques, antérieurs à mon travail, avaient parlé de quête spirituelle, de mouvements browniens de la conscience individuelle, d'expérience intérieure ou de recherche sur les états mentaux, rattachant Michaux à des problématiques alternativement existentialiste ou surréaliste. Il m'a semblé, au contraire, qu'on se trouvait en présence d'une modernité de l'expérience de soi, ni lyrique ni proprement mystique malgré la « sagesse » à laquelle elle renvoie parfois, malgré la « sérénité » vers laquelle elle tend. Une épopée individuelle, intérieure, mentale, faite d'affirmations de soi, de retranchements, de refus et d'invitations faites au lecteur à se connaître, à passer par lui-même. C'est sans cesse la personne d'Henri Michaux ou « la personne » en général qui est au centre de la réflexion ; il la plonge dans des états insolites pour l'observer. Au lecteur, la lourde tâche d'être toujours au fait d'un lieu, d'un point de vue depuis lequel Henri Michaux écrit, d'un « en cours » d'expérience et d'écriture, de se mettre dans la position de celui qui fait quelque chose, d'accompagner une pratique plutôt que d'en rester à une lecture passive, fut-elle critique. Ainsi pourra-t-il rejoindre Michaux et le comprendre dans la saisie inlassable, cent fois reprise d'un livre à l'autre, de son existAnce, de son Agir.

---

<sup>10</sup> MICHAUX 1921-1984, Tome III.

Partant d'une question – Qui êtes-vous ?- à laquelle on ne voulait pas répondre, le livre se propose donc de saisir *une* vie d'Henri Michaux à travers la genèse, l'histoire de ses livres. Il s'agit de montrer comment les enjeux de la singularité de Michaux, tous présents au départ, se profilent, s'affirment. Une patiente attention est accordée aux modes et dates de publication, à la composition et recomposition des recueils au fur et à mesure des éditions et aux correspondances afférentes, pour retrouver le cheminement, la mécanique, la méthode par laquelle l'œuvre (écriture et peinture) poursuit l'objectif de Michaux : transformer en « plume » son insubordination foncière, son refus des pièges de toutes natures, personnes, idées, mots, genres... Soit un essai bio-bibliographique, reconstituant une œuvre vie à travers laquelle se dessine, en filigrane, un portrait, un univers intime, hermétique, étanche, en même temps qu'est décrite une poésie unique, conçue comme une action efficace, une « physique de l'insubordination et de l'horripilation, voie directe du psychisme aux choses ». Un essai critique, organisé chronologiquement en périodes ou moments successifs de l'œuvre, dans lequel on a privilégié le rythme et la simplicité de ton de l'exposé, pour toucher, sans les assommer, ceux des lecteurs qui connaîtraient mal l'œuvre de Michaux ; pour maintenir la vitesse, la tension, les rebonds de la lecture nécessaires à la compréhension synthétique, à la saisie quasi visuelle, en une seule fois, de l'ensemble du tableau dressé.

Les nombreux documents réunis et utilisés -manuscrits, lettres, témoignages de contemporains, renseignements sur l'existence, éléments de chronologie-, ne contribuent pas à une biographie en règle ; au contraire, parcellaire, inachevée, celle-ci tourne court et les éléments qui ne servaient pas directement à rendre le parcours de l'œuvre ont été délibérément écartés. De même pour les détails anecdotiques de l'histoire personnelle ou littéraire recueillis au hasard des rencontres et entretiens avec les amis et relations de Michaux. En revanche, les entretiens eux-mêmes - avec des

personnalités aussi riches que Pierre Bettencourt, Gisèle Freund, Cioran et beaucoup d'autres, parmi lesquels les traducteurs de l'œuvre de Michaux, les directeurs de galeries qui avaient exposé et soutenu son œuvre peint-, furent extrêmement marquants et précieux. Ils ne peuvent être résumés et ne se réduisent pas à un contenu d'informations. Au contraire, la manière très personnelle dont ces interlocuteurs m'ont parlé de Michaux, de son travail, des liens que leur propre vie et œuvre entretenaient ou n'entretenaient pas avec la sienne fut une contribution décisive, quoique impalpable. Elle me permit d'ajuster au plus près la définition du rapport de Michaux à son œuvre et de confirmer la remarque de Franz Hellens selon lequel Michaux, féru de sciences expérimentales, fait « servir à l'abstraction poétique la réalité qu'il découvre, de sorte que son esprit est en travail continu d'invention ».

Y contribuèrent encore davantage, les entretiens que j'eus avec Michaux lui-même, à la suite d'une rencontre à la Galerie du Point Cardinal, lors du vernissage d'une de ses expositions. C'était en 1978, bien avant que je n'entreprenne cet essai. Je venais alors de terminer le mémoire de maîtrise qui lui était consacré et passais de temps à autre à la galerie regarder (acheter même, une fois !) les lithographies de Michaux exposées ou proposées à la vente. Je me souviens que le jour du vernissage, Michaux, debout avec ses lunettes noires au milieu de la foule des invités, était isolé des autres qui le regardaient avec respect et timidité, par un cercle vide, assez large, que ses connaissances franchissaient les unes après les autres, chacune à son tour, pour le féliciter, lui serrer la main. Ne sachant comment l'aborder, et attendant pour ce faire qu'il ait fini de parler, que personne ne soit autour, je suis restée longtemps à quelques pas de là, plantée devant les grandes encres et acryliques sur carton ; si longtemps que c'est finalement Henri Michaux, s'étonnant de voir, dans un vernissage, quelqu'un



s'intéresser aux œuvres exposées plutôt qu'à l'artiste ou aux rafraîchissements, qui est venu me parler. Je n'ai pas osé le détromper.

J'ai été frappée ensuite, lors des entretiens que j'ai eus avec lui, par son humour, son goût du rire, la timidité ou extrême pudeur avec laquelle il parlait de lui et l'intérêt surtout qu'il accordait aux autres. Venue avec des questions, je me suis retrouvée en situation de répondre aux siennes. Je me souviens avoir laissé entendre qu'à ce moment-là, tous les livres me tombaient des mains, par une sorte de fatigue et que l'apprentissage du sanscrit, qui représentait une nouveauté un peu ardue mais aussi un dépaysement, était la seule chose qui me motivait : il n'a alors eu de cesse d'en savoir plus sur cette inappétence, sur ce malaise et le remède que j'y avais trouvé. De toutes façons, les travaux universitaires qu'on entreprenait sur lui, au mieux ne l'intéressaient pas, au pire lui donnaient le sentiment d'être malmené, sauf si l'exercice révélait des qualités d'écriture personnelles, non académiques, qu'alors il cherchait à encourager. Sans doute est-ce pour cette raison, qu'en rédigeant ensuite ma thèse, j'ai plusieurs fois songé à lui écrire ou à solliciter un rendez-vous pour lui en parler. Remettant sans cesse le projet à plus tard, quand j'y fus presque résolue, plusieurs mois après la soutenance, à l'automne 1984, il était trop tard.

## AUTRES TRAVAUX AUTOUR D'HENRI MICHAUX :

### LITTÉRATURE, LANGAGE, THÉÂTRE

La parution, en 1989, de *Henri Michaux, L'Insubordination faite Plume*, fut suivie de présentations, rencontres, entretiens radiophoniques, conférences parmi lesquelles : "Questions sur Henri Michaux", suivies d'une lecture par Y.J. Bouin à l'auditorium de la Fnac (juin 1989), « Une vie d'Henri Michaux », suivie d'une lecture par Sylvia Montfort, dans le cadre de la Fureur de Lire au Parc Georges Brassens (octobre 1989), "Portrait d'Henri Michaux", une conférence débat avec Jacques Cels au Théâtre Poème de Bruxelles (octobre 1990), "De l'exorcisme chez Henri Michaux", conférence dans le cadre d'un cycle "Rimbaud et les chercheurs d'aventure" organisé par Alain Borer suivie de « Je cherche un être à envahir » par le Théâtre pour de vrai. (Espace Kronenbourg, Paris, juin 1991).

Les effets de cet essai sur la recherche et la lecture critique des œuvres de Michaux restent vivaces et d'actualité. Cet ouvrage qui – de l'avis d'auteurs spécialistes comme Jean-Pierre Martin, Jean-Claude Mathieu ou Vera Dickman, a contribué de manière significative à la compréhension de l'œuvre de Michaux, est cité dans de nombreuses bibliographies, dans les essais critiques et travaux universitaires parus depuis, ainsi que dans les *Œuvres complètes* de Michaux parues en Pléiade<sup>11</sup>.

Après quoi, le fil de mes travaux sur Michaux s'interrompt à nouveau pour reprendre en 1993 et se poursuivre jusqu'à aujourd'hui, de loin en loin, sans discontinuité, au rythme d'une communication ou publication par an :

---

<sup>11</sup> MICHAUX 1921-1984.

« De l'exorcisme »<sup>12</sup> ; « De quelques influences dans la recherche de l'écriture »<sup>13</sup> ; « Une théologie négative du langage »<sup>14</sup> ; « Parcours d'Henri Michaux »<sup>15</sup> ; à l'occasion de la représentation de « Je cherche un être à envahir » par le Théâtre pour de vrai ; « La voix dans le récit d'expérience hallucinogène »<sup>16</sup> ; « Essai de grammaire du geste d'écriture »<sup>17</sup> ; « A propos de la main et de la mer dans un passage de *Connaissances par les gouffres* »<sup>18</sup> ; « Le Vieux jumelage de la pensée et de la parole »<sup>19</sup> ; « Peut-on jouer les textes d'Henri Michaux ? »<sup>20</sup> à l'occasion de la création représentation de « Ma chambre », un montage de textes d'Henri Michaux ; « Rencontre autour d'Henri Michaux »<sup>21</sup> ; « La Place de *Plume précédé de Lointain intérieur* dans l'œuvre d'Henri Michaux »<sup>22</sup> ; « Henri Michaux - Jean Paulhan, conversation en contrepoints »<sup>23</sup>.

\*

Je ne commenterai pas ces contributions en détail mais elles m'inspirent, avec le recul, quatre remarques :

D'abord, elles développent des études de thèmes ou d'objets de l'œuvre restés à l'état embryonnaire dans la thèse, comme ces modes de décharge et d'investigation que sont le rêve, le voyage, la fable, comme ces « tendances » qui ont traversé l'œuvre en y laissant des marques profondes, ces ruptures et départs qui se succèdent dans l'œuvre et

---

<sup>12</sup> OUVRY-VIAL 1993.

<sup>13</sup> OUVRY-VIAL 1995a.

<sup>14</sup> OUVRY-VIAL 1995b.

<sup>15</sup> OUVRY-VIAL (1996a).

<sup>16</sup> OUVRY-VIAL (1996b).

<sup>17</sup> OUVRY-VIAL (1996c).

<sup>18</sup> OUVRY-VIAL (1998).

<sup>19</sup> OUVRY-VIAL (2000).

<sup>20</sup> OUVRY-VIAL (2002a).

<sup>21</sup> OUVRY-VIAL (2002b).

<sup>22</sup> OUVRY-VIAL (2002c).

<sup>23</sup> OUVRY-VIAL (2003).

déterminent à la fois son dynamisme et ce rythme alterné, deux pas en avant, un en arrière, dont l'exorcisme est la figure emblématique.

Deuxièmement, ces retours cycliques, de loin en loin, à l'œuvre d'Henri Michaux (en parallèle des travaux d'édition dans lesquels je suis engagée<sup>24</sup>), me donnent toujours le sentiment d'une nouveauté constamment découverte et redécouverte. Que l'on connaisse déjà Michaux ou qu'on le lise pour la première fois, on n'en finit pas de le découvrir. Alors même que l'œuvre, le nom, la renommée de Michaux sont de longue date établis et entourés d'un halo prestigieux, l'énigme demeure entière. Et chaque relecture réveille la même impression ambivalente d'extravagance et d'évidence, impression que les situations décrites nous surprennent par leur étrangeté, nous sont étrangères et en même temps proches, qu'elles vont de soi, que nous les reconnaissons et venons nous-mêmes d'en faire l'expérience. Cette œuvre si intensivement arpentée à certaines époques de ma vie, je la relis désormais comme un moine son livre des psaumes ; par bribes, par versets mobiles, points de départ d'une méditation libre et autonome sur le motif. Ils n'incitent pas à la contrition ou pénitence mais ont la vertu tonifiante des textes engagés.

J'y découvre un Michaux médecin des autres – ceux qu'il professe explicitement de vouloir aider et défendre, les faibles, les pauvres d'esprit, les malades, les enfants (dont il dit que les manques font le génie) et plus largement une certaine idée de l'homme et de l'avenir. Si Michaux en effet est un poète « moderne », c'est au sens où Leiris disait qu'« être moderne, c'est être contre et en avance ». Par la coïncidence de fulgurances mystiques et du refus de s'aligner sur une forme fixe son œuvre a des accents pascaliens et la leçon d'exigence qu'il nous enseigne par son refus des pensées cul-de-sac, des utopies politiques, n'est pas sans rappeler Montaigne. Il nous touche par

son effort, inépuisable semble-t-il, de retrouver les secrets d'une langue dont les éléments cesseraient de se comporter comme des épaves à la surface d'une mer morte pour atteindre « l'exercice d'une vie, d'une autre vie en instance, d'une nouvelle vie à accomplir, *hic et nunc*, une vie qui n'était pas là avant<sup>25</sup> ». Et, alors même que nous avons le sentiment d'assister à un spectacle dont nous étions exclus, par une opération magique (travail sur la langue, la ligne, le trait, le rythme) cette vie qu'il cherchait à atteindre devient aussi la nôtre.

Troisièmement, un nombre non négligeable de ces communications ont été suivies, occasionnées ou accompagnées de représentations théâtrales des textes de Michaux, de textes dits, de réflexions sur les modalités de ce dire et leur effet sur l'entendement des textes. Ce n'est pas tout à fait un hasard. D'abord parce que la rencontre, en 1990, du comédien Yves-Jacques Bouin qui donnait « Je cherche un être à envahir » - titre d'un montage de textes choisis de Michaux – a été l'occasion d'un échange d'idées passionnant. Sa lecture de l'œuvre, les choix qu'il y a effectués, le rendu qu'il en fait, la dimension de la voix, du corps et de l'interprétation, projettent sur les textes une lumière très exacte et révèlent l'intensité de leur charge émotive. La rare finesse de cette mise en voix des textes m'est alors apparue comme un moyen si juste, si direct, si touchant, de les traduire et transmettre que j'ai souvent répondu aux demandes de conférences par une proposition de conférence - spectacle. Et la réaction de l'assistance, la vivacité des débats, nous a incités à poursuivre dans ce sens.

D'autre part, la théâtralisation des textes de Michaux n'est pas seulement une affaire de circonstance ; elle correspond à une évolution de la capacité d'entendre ces

---

<sup>24</sup> Conception et direction d'ouvrages collectifs aux Éditions Autrement (1984-89), traduction, conseil littéraire aux éditions François Bourin, Robert Laffont, Odile Jacob, collaboration à des ouvrages de vulgarisation scientifique (1989-1993), édition de littérature étrangère depuis la fondation des Éditions L'Inventaire (1993).

<sup>25</sup> MICHAUX (1972), p. 74.

textes. Michaux invite, sollicite explicitement son lecteur et on pourrait généraliser à l'ensemble de l'œuvre cette remarque de Raymond Bellour à propos de la « Postface de *Plume* » dans laquelle Michaux lance une de ces invitations : « Il vient à l'esprit que devenu et par ce livre même, *Plume*, plus auteur qu'il ne l'a été jusque-là, Michaux suppose moins un « n'importe qui » enclin à imiter sa démarche qu'il ne sollicite un lecteur vraiment capable de le lire.<sup>26</sup> »

Le théâtre est une réponse à cet appel : l'œuvre acquiert la dimension vocale qu'elle portait en elle, enfermée dans le livre, enfin audible. Celui qui dit les textes de Michaux prête sa voix et son corps à la multiplicité qui les habite et l'association ponctuelle avec la musique, en voix off ou in praesentia (dans le *Plume* de Ultime and Co, un musicien présent sur scène aux côtés du comédien, improvise à la guitare électrique) crée ce continuum sonore que Michaux recherchait dans la peinture, la musique, les percussions en particulier. Michaux cherche moins à être bien « lu » qu'à être, au sens large du terme, bien « entendu », bien compris. Le jeu, la gestuelle, les registres et tonalités de la voix, le rire sont une autre *voie pour l'insubordination* ; d'ailleurs, si Michaux a choisi le genre dramatique pour *Le Drame des constructeurs*<sup>27</sup> et *Les Ravagés*<sup>28</sup>, les deux pièces de théâtre qu'il a écrites, c'est sans doute parce que c'était à ses yeux le seul moyen de faire parler et de mettre en espace des aliénés. Enfin, le théâtre c'est du mouvement inscrit dans une durée finie ; l'écrit reste, mais la parole est volatile ; une fois dit, le texte disparaît ; il ne fixe ni ne fige rien ni personne, conforme à cette liberté d'action, liberté de changement que Michaux revendique.

La vague des lectures – spectacles, ou mises en scène de textes non écrits pour le théâtre, est un fait d'époque en même temps qu'un signe d'assimilation d'une œuvre.

Michaux en avait observé la naissance et le développement dans les années 70, au dos

---

<sup>26</sup> BELLOUR (1998), p. 1256.

<sup>27</sup> MICHAUX (1922-1984), *OC*, Tome II.

de la pochette d'un disque 33 tours de « Poèmes d'Henri Michaux » interprétés par Fabrice Dague. Dans ce texte, intitulé « Les étapes de la lisibilité<sup>29</sup> », Michaux analyse les conditions et étapes de réception de son œuvre au fil des mois, des années, des générations :

« Des années passent. De nouveaux venus [...] Ils lisent sans rencontrer de difficultés, on va bientôt l'aborder avec confiance. Si l'on disait un de ses textes, se demande un jour un comédien. Ainsi fait-il. Et il est complètement à côté [...] Ses textes récalcitrants qui résistèrent si longtemps à la lecture, résistent maintenant au « dire ». Textes non destinés peut-être à la voix haute, faits pour l'ombre, le silence ou la voix blanche ? [...] Surprise. Un jour, parvient à l'auteur [...] une voix inconnue [...] qui récitait des poèmes, [...] les plus rébarbatifs et que tout comédien toujours évitait [...] C'étaient les siens sans doute [...], certains étrangement ranimés, à croire qu'ils venaient d'être faits la veille [...] » (MICHAUX 1967, p.3)

Enfin, dernière remarque, ces contributions témoignent du développement de nouvelles pistes de recherche. S'intéressant à l'histoire de l'œuvre de Michaux, on croise nécessairement Paulhan. La correspondance qu'ils ont entretenue est importante par son volume, sa durée, les renseignements qu'elle apporte sur la manière d'écrire de Michaux. Elle nous renseigne aussi sur les relations entre auteur et éditeur à une époque faste de la vie littéraire et de l'édition de littérature. Elle incite enfin à se pencher de près sur la nature du jugement critique de l'éditeur, son effet sur l'écriture des textes, et oblige à consulter les écrits et autres correspondances de Paulhan pour établir des

---

<sup>28</sup> MICHAUX (1922-1984), *OC*, Tome III.

<sup>29</sup> MICHAUX (1967).

comparaisons. La préparation de l'édition de cette correspondance Michaux – Paulhan, son établissement, annotation, étude, est menée conjointement à l'analyse du travail critique et éditorial de Paulhan et à l'édition et publication d'ouvrages de littérature française et étrangère au sein du catalogue des éditions l'Inventaire.

Soit trois axes à la fois distincts les uns des autres et en même temps connexes, les travaux d'édition de littérature étant complémentaires d'une réflexion sur l'histoire et les modalités de l'édition de littérature qui constitue une nouvelle direction de recherche : en témoignent plusieurs communications ou publications internationales et des interventions en préparation pour de prochains colloques<sup>30</sup>. Les grandes étapes de mon activité de recherche et les liens qui les unissent peuvent ainsi être reconstitués : poétique de Michaux (recherche d'une langue propre) ; histoire de la production écrite et peinte de ses œuvres; étude des relations avec Paulhan, premier lecteur et critique ; conceptions critiques de Paulhan éditeur ; analyse (à partir aussi de ma propre expérience d'éditeur), du geste critique éditorial, des critères littéraires et linguistiques sur lesquels il repose, les pratiques et enjeux de lecture auxquels il renvoie.

La préoccupation de la langue et son approche quasi phytographique est, de manière transversale aux trois axes définis et d'une étape à l'autre, un liant essentiel : amatrice de botanique, j'applique à la phrase les principes d'observation et de description des plantes. Une pratique méthodique qui ne débouche sur aucune vision systématique mais se révèle fructueuse pour une saisie sémiotique d'ensemble des situations de communication écrites et des signes constitutifs des objets observés<sup>31</sup>.

---

<sup>30</sup> « Enjeux de lecture, ou préfaces contre postface », in Journées d'étude *Préfaces*, organisée par Lina Franco, équipe « Littérature au présent » dirigée par Francis Marmande, Université Paris 7, 24 octobre 2003 et « Du texte au livre : le geste éditorial ou l'accomplissement de l'œuvre » in *Textes en performance*, colloque international, Université de Genève, 27-29 novembre 2003. Cf. OUVRY-VIAL (2004b et 2004c).

<sup>31</sup> Cette pratique s'applique à l'analyse de la décomposition de la phrase chez Michaux autant qu'à la révision éditoriale des traductions, mais organise aussi des textes plus libres.



Réservant, pour un chapitre ultérieur, la présentation des nouvelles perspectives de recherche, je voudrais consacrer quelques pages de cette synthèse à l'enchaînement – cheminement de la recherche que je viens d'indiquer et à sa logique sous-jacente.

## LEÇONS D'HENRI MICHAUX OU LE LIVRE COMME *ESPACE DU DEDANS*

Qu'ai-je donc en effet tiré de mes travaux sur Henri Michaux ? Quelle a été la perspective centrale de ce travail, au-delà des angles différents par lesquels j'ai abordé cette œuvre ? Et qui conduit, sans solution de continuité, à ma pratique d'éditeur ?

D'abord et principalement, partant de la démarche et réflexion linguistique de Michaux, à la fois iconoclaste et profondément personnelle, une réflexion sur la subjectivité du langage écrit. Y ont particulièrement contribué les réflexions sur les passages entre peinture et écriture, l'étude de cette « gare de triage » qui organise les passages, l'étude des fonctionnements et surtout dysfonctionnements du langage, les commentaires sur l'adéquation de l'expression à l'expérience. Il n'est qu'à considérer quelques articles de synthèse, comme « Le Vieux Jumelage de la pensée et de la parole », contribution au colloque *L'écriture de la pensée chez Henri Michaux*<sup>32</sup>, un article dans lequel la linguistique formelle sert d'outil de base pour décortiquer et faire la nomenclature de cette modalité très spécifique selon laquelle Michaux conçoit la langue, pense la langue et en fait usage pour transmettre une expérience qui se situe en dehors d'elle.

L'ensemble de ces études, esquissées dans le mémoire de maîtrise, poursuivies dans la thèse et les articles ou communications ultérieures, constitue indéniablement un lieu – entre le laboratoire scientifique et l'atelier artisanal - dans lesquels j'ai forgé, pour mon usage personnel et professionnel d'éditeur, un sens – aigu, critique et formel -, de la langue écrite, littéraire, subjective. Et si je devais en donner, non une

définition mais le principe de base qui, s'il n'est pas explicitement formulé par Michaux, est en tout cas révélé par son écriture, je dirais : dans le *mouvement* des phrases vient ce dont elles parlent<sup>33</sup>. Ce principe, ce *sens*<sup>34</sup> de la phrase, avec toutes les exigences de transparence et de présence manifeste qu'il implique, gouverne ma lecture et pratique éditoriales du texte littéraire. Première leçon d'Henri Michaux.

Ensuite, le souci de l'exactitude de cette langue. Chez Michaux, ce souci passe par l'expérience de la désarticulation et de l'empêchement du langage, par la recherche d'un langage privé qui est aussi un langage de vérité, par le souci de modéliser ce langage pour pouvoir le pratiquer et l'utiliser dans le texte littéraire, conçu comme une traduction esthétique de l'expérience originale vécue. Les enjeux, les difficultés et les conditions à réunir pour cette traduction sont au cœur de l'œuvre de Michaux. De même que la traduction de certains ouvrages de littérature étrangère - d'ouvrages dans lesquels certaines conditions doivent être réunies-, est au cœur de ma conception de l'édition de littérature. J'en parlerai par ailleurs.

Et puis aussi, la conviction, l'évidence peut-être, que la maîtrise du langage repose sur la connaissance expérimentale qu'on en acquiert, sur une connaissance par l'expérience constamment renouvelée de la diversité du langage et, plus particulièrement encore, sur l'exercice multiplié du *trait* que les langages poétique et plastique ont en commun. Une question largement abordée, quoique de manière différente à chaque fois : dans un premier travail de mémoire de maîtrise sur

---

<sup>32</sup> OUVRY-VIAL (2000).

<sup>33</sup> Sans pouvoir, à coup sûr, attribuer cette formule à Claude Mouchard, je signale toutefois que l'ai retrouvée au milieu d'un ensemble de notes prises pendant son intervention lors d'un colloque en comité restreint sur Michaux et qui réunissait, en octobre 1995, à L'Institut Français de Vienne (Autriche), Dieter Hornig, Jean-Pierre Martin, Claude Mouchard et moi-même.

<sup>34</sup> Dans l'acception de Maurice Blanchot : « Ce sens du sens des mots, qui est aussi bien le mouvement du mot vers sa vérité que son retour, par la réalité du langage, au fond obscur de l'existence [...] ». BLANCHOT (1949), p. 330.

Michaux<sup>35</sup>; dans le passage de ma thèse consacré à la phénoménologie expérimentale<sup>36</sup>, partiellement repris dans « A propos de la *main* et de la *mer* dans un passage de *Connaissance par les gouffres* »<sup>37</sup>; dans une conférence sur les liens entre peinture et poésie chez Michaux<sup>38</sup> et ponctuellement dans l'essai consacré à Henri Michaux<sup>39</sup>.

L'œuvre de Michaux est un plaidoyer *pro domo* pour le « changement », pour l'absence d'image fixe ou fixée, pour le refus d'une assignation du « Moi » à résidence, pour le passage d'une gare de triage à une autre, poésie, peinture, avec tous les échanges subtils et riches que cette distinction autorise, libère.

Dés lors, il me paraît aujourd'hui clair, que la satisfaction tirée de mon activité d'éditeur, est largement due à la « liberté de changement » que ce rôle permet. A la possibilité qu'il offre, à travers l'identité fixée des textes et de leurs auteurs, de « changer de gare de triage », de changer d'identité linguistique, de passer d'une identité temporaire à une autre, sans limitation de durée ou de nombre. La notion d'expérience diversifiée et multiple du langage, comme la connaissance expérimentale à laquelle elle conduit, trouvent également, dans le champ éditorial, un lieu de prolongement et d'application naturelle, sans qu'il soit nécessaire de gloser davantage. De même pour l'exercice du *trait*, sur lequel reposent les langages poétique et plastique et auquel s'apparentent certains aspects de l'intervention de l'éditeur dans le texte littéraire. Deuxième leçon d'Henri Michaux.

\*

---

<sup>35</sup> OUVRY-VIAL (1978).

<sup>36</sup> OUVRY-VIAL (1984), Part III.

<sup>37</sup> OUVRY-VIAL (1998a).

<sup>38</sup> OUVRY-VIAL, Brigitte (1995) : « Henri Michaux, peindre et écrire », Grand théâtre de Nevers.

<sup>39</sup> OUVRY-VIAL (1989).

L'évocation des liens entre les deux extrêmes de mon parcours et des leçons que l'exploration de l'œuvre de Michaux m'aura permis de tirer, résulte si ce n'est d'une observation à l'œil nu, du moins d'une première investigation. Une autre investigation, plus technique, révèle d'autres points de convergence, moins immédiatement perceptibles, et une unité du regard malgré la diversité des objets sur lesquels il s'est posé.

La force de l'œuvre de Michaux, de quelque côté qu'on l'aborde, ce qui la rend si impressionnante, tient à ce qu'elle transcende les limites et les objectifs avérés de la littérature. La littérature n'est pas son but. Elle passe par la littérature, elle traverse le champ littéraire, elle en use, mais ne s'y arrête pas. Ou bien elle en repousse les limites, sans lui en assigner de nouvelles. Il y a à cela au moins deux raisons : la première c'est la dimension de l'autre, des autres qui constituent l'enjeu éthique de l'œuvre auquel la littérature est subordonnée. La deuxième raison, c'est l'intériorité qu'il s'agit de rendre, terme qui revient souvent chez Michaux et qui doit être pris au sens propre. Non pas simplement au sens, vague, d'« exprimer » ce qu'on est, ce qu'on a vécu... *Rendre*, c'est « redonner » l'intériorité à celui à qui on l'a prise, à l'autre qu'on est à soi-même et à l'autre soi-même qu'est l'autre. Le livre est le lieu de cette restitution.

Bien plus, avec le recul, cette œuvre qui, longtemps après la lecture et en dépit de la distance, continue à travailler en moi, m'apparaît sous un éclairage neuf : *L'Espace du dedans* ce n'est pas seulement la représentation textuelle de l'intérieur, du mental, que Michaux aurait réussi à dompter, à écrire, c'est le livre lui-même, espace intérieur, clos mais qu'on ouvre à ses heures et dont Michaux a organisé l'agencement. On y avance comme on parcourt ces sites antiques désormais en ruines et à ciel ouvert mais dans lesquels la construction originale, ville ou demeure, répondait à un projet personnel si fort que l'espace naturel en est définitivement marqué. Le livre, comme le

site, n'est pas simplement l'épure, mais ce qui se donne à voir, le tout de l'architecture, pensée, écriture, qui s'y est moulée. C'est ainsi que l'espace du livre, du volume, au départ réceptacle et maintenant objet isolé, en trois dimensions, est une forme sens à l'instar de ces phrases « dans le mouvement desquelles vient ce dont elle parle ».

L'auteur, architecte, apporte la conception d'ensemble et les plans. L'éditeur, maître d'œuvre, construit l'édifice en respectant les plans, en apportant sa science des matériaux d'écriture et de lecture. Éditer, publier, c'est inscrire une parole dans un espace. Mais pas n'importe lequel, ni n'importe comment. Il faut faire passer, *rendre*, redonner la pensée, l'univers de l'auteur au lecteur. Comme une pensée qui l'étonne, parce qu'elle n'est pas la sienne et dans laquelle il se retrouve, se rencontre lui-même. Cela passe par un travail sur le texte qu'il faut faire sortir de sa gangue, de son cocon et installer dans un espace livresque à sa mesure, un espace de lecture. Qu'il faut retourner aussi, comme un vêtement qu'on ne peut enfiler tant qu'il est à l'envers, pour que le lecteur puisse le revêtir.

Éditer, c'est aussi inscrire une parole dans le temps : celui de la publication, véritable date de naissance du livre, quelle que soit la date d'écriture du texte. La concomitance ou au contraire le décalage entre ces deux dates constitue un élément déterminant la place, l'enjeu et la réception de l'œuvre. Pour l'auteur, la publication est un aboutissement ou une manière de délestage qui lui permet de passer à autre chose. Pour l'éditeur, la publication est un avènement, une manière de marquer d'une pierre la succession du temps qui passe, d'y contribuer en préparant et permettant la rencontre d'une parole passée ou présente avec le contemporain.

À cet égard, je voudrais souligner la parenté entre la composition et recomposition du catalogue de l'éditeur et l'importance du travail de composition et recomposition des recueils chez Michaux. Hormis sa contribution décisive à la

compréhension du mouvement profond de l'œuvre elle-même, l'étude de cette recomposition permanente, de cette œuvre en mouvement et réarrangement perpétuel a été une expérience pour moi marquante par son caractère à la fois puissamment organique et en même temps par la distance qu'elle révèle entre l'auteur et ses écrits. Michaux l'explique en partie par une remarque de type physiologique en affirmant être :

« Une bonne pompe. Les impressions les plus fortes, les plus vitales ne tiennent pas longtemps. Je les refoule au profit des suivantes et les oublie, et il en est ainsi des autres dans la suite, et puis encore de celles-ci pareillement. » (MICHAUX 1972, p. )

Au-delà de la reproduction de ce fonctionnement, que les écrits sur la peinture, les récits d'expériences hallucinogènes cherchent à formaliser, c'est à une conception et une exigence supérieures de vie que répond la pratique d'écriture et réécriture des textes à partir de notes, observations et compte rendus successifs qui conservent la trace de ces étapes. Si chaque recueil est une boîte noire qui ne livre pas ses secrets de fabrication, dans l'œuvre prise comme un ensemble, le mouvement de la constitution est laissé visible ; cela correspond au refus de Michaux du travail de "détective" au profit d'une œuvre qui :

« [...] doit rester le Black box". Vivante<sup>40</sup> ou pas. C'est tout. Si elle ne l'est pas au panier. » (MICHAUX 1972, p. 45)

Une projection cinétique de l'ensemble de l'œuvre dans laquelle défileraient devant les yeux les recueils avec leur table des matières, les textes avec leurs développements et variantes, les éditions successives..., ferait apparaître le mouvement

constitutif de l'œuvre : composition progressive des recueils à partir de parutions en revue, recompositions ou nouvelles compositions par réarrangement des recueils, reprise de textes déjà parus, nouveaux rapprochements ou échos induits par l'association des textes entre eux. Ainsi serait révélée de manière sensible la cadence et la dynamique de l'écriture en spirale, tournoyant sur elle-même de l'avant vers l'arrière pour repartir vers l'avant, dépasser l'acquis, le prolonger. Le remettre en question aussi, comme le suggère la *Postface de Plume* :

« Tout progrès, toute nouvelle observation, toute pensée, toute création, semble créer (avec une lumière) une zone d'ombre.

Toute science crée une nouvelle ignorance.

Tout conscient, un nouvel inconscient.

Tout apport nouveau crée un nouveau néant.<sup>41</sup> » (MICHAX 1922-1984, Tome I, p. 665)

Mon travail, en cours, sur les lettres de Michaux à Paulhan, permet de revenir et de confirmer cette technique et conception de l'écrit chez Michaux et de nourrir ma propre conception de l'édition de littérature : de nombreuses lettres évoquent et décrivent ce travail de reprise, ce « traitement » dit-il dans une lettre à propos de textes demandés par Paulhan<sup>42</sup>. L'établissement de cette correspondance en vue d'une publication est un élément de continuité et de cohérence entre mes premiers travaux sur Michaux et mes activités actuelles d'éditeur.

---

<sup>40</sup> Je souligne.

<sup>41</sup> In *Plume précédé de Lointain intérieur, Postface*.

<sup>42</sup> Michaux écrit : « Ce qui est fait par la main gauche n'est pas reconnu par la main droite - ce qui m'avait paru l'évidence doit subir un traitement pour que je le retrouve. » Lettre à Jean Paulhan, 1958.



Enfin, puisque mon propos n'est pas ici de justifier un parcours, mais d'en faire une synthèse temporaire et à ce titre profitable pour l'avenir, je remarque, *a posteriori*, que l'espace littéraire délimité et occupé par Michaux est un espace formateur. Michaux évoque cette « expérience profitable » dans la *Postface de Plume précédé de Lointain intérieur*, texte cadre, avertissement postérieur à la lecture qui définit des intentions d'écriture et d'éducation du lecteur. Il ne s'agit pas de le conditionner mais au contraire de relativiser l'autorité de l'auteur, de limiter l'adhésion ou l'identification du lecteur, de l'inviter à rester maître de la situation :

« Gardons-nous de suivre la pensée d'un auteur\* (fût-il du type Aristote), regardons plutôt ce qu'il a derrière la tête, où il veut en venir, l'empreinte que son désir de domination et d'influence, quoique bien caché, essaie de nous imposer.

D'ailleurs, QU'EN SAIT-IL DE SA PENSÉE ? Il en est bien mal informé. (Comme l'œil ne sait pas de quoi est composé le vert d'une feuille qu'il voit pourtant admirablement.)

\* La pensée importe moins aussi que la perspective où elle surgit. »

(MICHAX, 1922-1984, Tome I, p. 664)

Importance de l'esprit de la lettre plus que de la lettre elle-même, conforme à l'intention marquée dans les œuvres de Michaux de transmettre non pas tant des découvertes que la méthode d'observation et d'écriture dont elles résultent : c'est-à-dire le *passage*, à la fois transmission (passage du témoin, relais) et *moment*, unité de mesure du temps<sup>43</sup> [...] Cette méthode - et le souci lancinant de la partager avec d'autres, de leur en faire prendre conscience, de l'offrir peut-être, de prévoir ou prévenir le mode de

---

<sup>43</sup> On rappellera les titres de certains ouvrages d'Henri Michaux : *Passages* ; *Moments* ; *Chemins cherchés*, *Chemins perdus*, *Transgressions*.

lecture qu'elle requiert - est sans doute la leçon fondamentale de cette œuvre par ailleurs dénuée de tout didactisme. La leçon n'en est que plus précieuse et plus directement applicable aux motifs et aux modalités de la transmission chez l'éditeur, qui est un passeur.



**II**

**METHODES, MODELES DE LECTURE**

***MAURICE BLANCHOT, JEAN PAULHAN***



## MAURICE BLANCHOT

Présence de Maurice Blanchot...

Je ne peux poursuivre cette synthèse sans l'évoquer bien que, comparée à d'autres, j'aie peu fréquenté son œuvre. Ce n'est pas non plus à cause de mon travail sur Michaux que je l'ai lue. Et c'est tardivement, récemment même, que je me suis intéressée aux articles critiques que Blanchot consacre à Michaux. Mais « l'influence d'un art est souvent fort étrangère à la connaissance qu'on en a ou même à l'originalité qu'on lui attribue<sup>44</sup> » et les rencontres avec cette œuvre, espacées dans le temps, ont chaque fois été marquantes. L'importance de ces lectures, à la fois antérieures et indépendantes de Michaux, suffit à justifier la présence, dans cette synthèse, d'un *partenaire invisible*<sup>45</sup>, d'un Blanchot en ombre chinoise.

Chez lui – comme le soulignaient plusieurs intervenants<sup>46</sup> dans un récent colloque qui lui était consacré-, la théorie de la littérature est inséparable d'une théorie du langage. Même chose pour Paulhan, auteur, aux yeux de Blanchot, d'une révolution copernicienne dans laquelle c'est la pensée qui tourne autour du langage (et non l'inverse), et inventeur d'une rhétorique que Blanchot aurait complétée et aboutie. Même chose pour Michaux. Cette problématique commune à Blanchot, Michaux, Paulhan, ce souci commun du langage - abordé et résolu très différemment dans les écrits de chacun d'eux- explique les rapprochements possibles de l'un à l'autre. Le lien nécessaire entre théorie littéraire et théorie du langage a été le point de départ et une des principales motivations de mes travaux sur Michaux. Ma thèse de doctorat<sup>47</sup> y est consacrée, puisque dans les récits et comptes-rendus d'expériences des hallucinogènes,

---

<sup>44</sup> BLANCHOT (1941), p. 12.

<sup>45</sup> BIDENT (2001).

<sup>46</sup> Celles de Michel Collot, Dominique Combes, Jérôme Roger dans la séance consacrée à « Blanchot et la théorie littéraire » : Colloque Blanchot, Sorbonne, 26-29 mars 2003, organisé par Christophe Bident et Pierre Vilar, Université Paris-7 et Université Paris III.

<sup>47</sup> OUVRY-VIAL (1984), p. 5.

Michaux tente de rendre compte par l'écriture de situations de disfonctionnement linguistique, de sensations non verbales, d'états dans lesquels le langage était absent ou impossible. Mais dans cette thèse, l'étude du corpus est étayée quasi exclusivement par des références aux théories linguistiques et à la philosophie du langage.

En revanche, un travail antérieur, mémoire de maîtrise intitulé « L'Expérience intérieure chez Michaux, fondements d'une écriture<sup>48</sup> » commençait en termes à la fois lyriques et un peu confus sur la suggestion que « c'est peut-être le rêve de ce *son inarticulé* par lequel tant d'auteurs souhaiteraient commencer la philosophie qui nous fait attribuer à la parole de Michaux *le silence qui la fait parler* et à son écriture, comme fondement, l'intériorité silencieuse dont il et elle font l'expérience<sup>49</sup> ».

L'analyse des textes choisis devait permettre de mesurer les conditions de possibilité ou d'impossibilité du langage privé, le rôle joué par les sensations et les expériences privées dans le processus de la signification et de la compréhension des signes en général<sup>50</sup>, et de souligner la dimension métaphysique du questionnement sur le vrai mode d'être du langage. Un chapitre, consacré à l'expérience du nom dans *Ecuador*, faisait référence à *L'Entretien Infini* et à *L'Espace littéraire*. Le chapitre traitant de « l'inexprimable » et portant sur *Moriturus* était intitulé « L'Espace absolu » et commençait par une citation de *Thomas l'Obscur*. Enfin, la bibliographie proposait, outre les cinq textes de Michaux étudiés, quelques textes de référence comme *L'Expérience intérieure* de Bataille, *L'Espace littéraire* de Blanchot, les *Investigations philosophiques* de Wittgenstein.

Bien entendu, ce premier travail de recherche, travail de jeunesse, tâtonnant, éparpillé, naïf, quoique juste dans ses intuitions, faisait de Blanchot un usage pour le

---

<sup>48</sup> OUVRY-VIAL (1978).

<sup>49</sup> OUVRY-VIAL (1978), p. 2.

<sup>50</sup> Définition de Jacques Bouveresse dans son « Séminaire de Philosophie du langage », Université Paris I, 1977-1978.

moins sauvage - références implicites, citations à usage restreint, comme par raccroc. Mais confusément, en filigrane, il évoquait les liens qui réunissent ces deux œuvres, remarquant par exemple que l'expérience du gouffre chez Michaux, expérience de la spontanéité de l'écriture, lieu du repli vers soi, d'une grammaire, d'un langage « mien<sup>51</sup> » déconditionné du verbal, des mots, est pensée en termes voisins par Maurice Blanchot :

« C'est sur fond d'abîme que se pose véritablement la question de l'écriture, la question de l'être aussi, en ce qui les rive l'un à l'autre<sup>52</sup>. »

C'est pourquoi au moment d'en cerner le contour, il m'apparaît que cette ombre chinoise est plus significative et nettement découpée qu'il n'y paraît. Impressionnante par son mélange de clairvoyance et d'autonomie à l'égard des écoles théoriques, son exigence et son ouverture à la pensée d'autrui, le sentiment de patience et en même temps de lutte qui s'en dégage – en particulier, comme l'a remarqué Max Milner<sup>53</sup> la lutte contre la tentation d'avoir raison-, l'œuvre de Blanchot constitue un modèle d'ascèse critique. Et ce qu'elle dit de l'expérience de l'étrangeté, de l'altérité dans le rapport entre lecteur et œuvre littéraire, contribue à éclairer la démarche critique de l'éditeur et à en définir une modalité.

\*

On s'en fait une idée claire en observant la manière dont Blanchot aborde et rend compte de sa lecture de Michaux. Déjà présente dans « Le Mystère de la critique » article consacré au livre de Paulhan sur Félix Fénéon<sup>54</sup>, dans *La Communauté*

---

<sup>51</sup> MICHAUX (1972), p. 18.

<sup>52</sup> BLANCHOT (1969), p. 19.

<sup>53</sup> Max Milner dans son introduction à la séance du colloque Blanchot consacrée à « La théorie littéraire », Université Paris III-Paris-7, Sorbonne, 27 mars 2003.

<sup>54</sup> PAULHAN (1945).



*inavouable*<sup>55</sup> et en particulier dans les passages où Blanchot fait référence à Bataille, l'analyse de ce rapport prend un tour plus marqué dans la lecture critique que Blanchot fait de Michaux avec la question de l'étrangeté ; c'est-à-dire des rapports que le lecteur entretient avec une œuvre qui lui est d'autant plus étrangère qu'elle prend l'étrange pour objet. Il semble que l'œuvre de Michaux joue dans cette réflexion de Blanchot un rôle « utilitaire » en remplissant les conditions, incarnant la fonction attendue de la littérature. Blanchot cherche quelque chose à travers Michaux dont les écrits sont un objet adapté, un espace littéraire qui rend possible la pensée critique de Blanchot comme pensée de soi par rapport à l'autre.

« Peu d'écrivains me sont aussi proches que Michaux » écrit Blanchot dans une lettre à Raymond Bellour à l'occasion de la parution du *Cahier de l'Herne* consacré à Michaux<sup>56</sup>. Une affirmation confirmée par l'existence d'articles critiques précis et attentifs consacrés à des ouvrages de Michaux - fait rare chez cet auteur qui commente peu les textes. L'un et l'autre ont au moins en commun d'être deux figures singulières, remarquables autant par la discrétion, la distance, le mystère quasi légendaire qu'ils ont conservés et entretenus autour de leur personne, face à la curiosité de leurs contemporains que par le caractère authentiquement personnel et sans concession de leurs écrits. Un caractère qui fonde l'appartenance de l'un comme de l'autre à une communauté invisible. Blanchot ne se revendique pas lui-même « d'un certain sens du bizarre, d'une alliance avec les figures singulières<sup>57</sup> » auquel il associe Michaux ; mais l'un et l'autre sont cependant représentatifs de « ces formes de création qui représentent

---

<sup>55</sup> BLANCHOT (1984).

<sup>56</sup> Lettre citée dans une note de l'éditeur, après « L'Infini et l'infini », Cf. BLANCHOT (1958) (1999), p. 103.

<sup>57</sup> BLANCHOT (1941)(1999), p. 14.

une rupture, au moins apparente, avec les conventions traditionnelles<sup>58</sup> » et « dont l'influence a bouleversé les perspectives littéraires<sup>59</sup> ».

« L'Ange du bizarre », en particulier, s'interroge sur les rapports que le lecteur entretient avec une œuvre qui lui est et « doit lui rester étrangère », « où il ne reconnaît rien de lui-même »<sup>60</sup>. « Comment », y demande Blanchot, « intéresser le lecteur à un récit où il n'est pas intéressé ? » Il ne répond pas à cette question par des révélations techniques sur l'atelier d'écriture de Michaux. D'autant moins qu'il salue la sobriété de Michaux et son désintéret pour « les moyens qui permettent de manœuvrer les esprits et de disposer par surprise de leur admiration<sup>61</sup> ». Il souligne plutôt l'expérience virtuelle à laquelle le parti pris de Michaux confronte le lecteur en lui donnant « une profonde image du désarroi et du malaise qui le saisirait s'il pouvait soutenir la pensée d'un monde où il ne serait pas<sup>62</sup> ».

Dans « Au pays de la magie<sup>63</sup> », Blanchot remarque que, par comparaison au fantastique chez Swift, à l'extraordinaire chez Poe, la singularité des énigmes produites par Michaux, des « usages fantastiques qu'il décrit » est d'être entièrement ce qu'ils paraissent. « Ses histoires », dit-il, « rejettent toute interprétation, ne supposent rien d'autre que ce qu'elles montrent et trouvent complètement leur sens dans le désir qu'elles donnent à l'esprit de ne pas aller au-delà<sup>64</sup>. » Une remarque qui rejoint la première leçon de l'œuvre de Michaux présentée dans cette synthèse<sup>65</sup>, en lui apportant des précisions. Précisions sur la manière dont le sens s'impose : non pas comme une intention d'auteur, autoritaire, mais en passant au contraire par le désir du lecteur ; non par le biais d'une argumentation, explication, justification, mais sur la base d'un

<sup>58</sup> BLANCHOT (1941)(1999), p. 14.

<sup>59</sup> BLANCHOT (1941)(1999), p. 15.

<sup>60</sup> BLANCHOT (1941)(1999), pp. 24-25.

<sup>61</sup> BLANCHOT (1942)(1999), p. 32.

<sup>62</sup> BLANCHOT (1942)(1999), p. 25.

<sup>63</sup> BLANCHOT (1942)(1999), p. 31-47.

<sup>64</sup> BLANCHOT (1942)(1999), p. 34.

langage dont la simplicité empêche les extrapolations. Blanchot insiste à plusieurs reprises sur l'emploi, chez Michaux, d'un vocabulaire « banal, simple, sans éclat, d'usage courant, de bas niveau » « d'une syntaxe sans beauté propre, retombant sans cesse sous le poids de ses propres inventions<sup>66</sup> » qui est le gage de l'efficacité de sa parole, de la présence qu'elle instaure (le lecteur ne se sent pas mystifié mais au contraire *introduit dans l'extraordinaire, de plain-pied avec lui*) et de l'expérience ontologique qu'elle opère : « On ne comprend l'étrange que lorsque, n'acceptant d'être comparé à rien d'autre (et pourtant il n'a de réalité que par rapport à autre chose) il vous transforme réellement en lui.<sup>67</sup> »

Pourtant, on ne se met pas à croire à la réalité magique ainsi décrite. Ce que le texte démontre, c'est le pouvoir qu'a la littérature, entre les mains de certains *magés*<sup>68</sup>, de sortir du monde des apparences immédiatement observables, de s'intéresser à un talent ou à un sens si enfoui ou si peu mobilisé dans notre vie ordinaire que nous ne le considérons plus comme naturel. La littérature serait une force de libération du réel par le biais de l'imaginaire. Si bien que ces fictions où « rien de nous ne [n'y] semble impliqué [...] symbolisent cette condition même de notre destin qui ne peut trouver un sens que par un effort pour échapper à ce sens et même à tout sens possible.<sup>69</sup> »

On voit bien, en lisant ces articles consacrés à Michaux, que Blanchot cherche quelque chose à travers Michaux. Et le glissement d'un argument à l'autre donne la mesure de ce que représente la critique pour Blanchot : une discipline de la pensée, une branche de la philosophie quand elle est appliquée à l'objet littéraire. *Michaux ou le*

---

<sup>65</sup> Cf. page 26, note 34.

<sup>66</sup> BLANCHOT (1941)(1999), p. 25.

<sup>67</sup> BLANCHOT (1942)(1999), p. 35.

<sup>68</sup> BLANCHOT (1942)(1999), p. 36.

<sup>69</sup> BLANCHOT (1944b)(1999), p. 62.

*refus de l'enfermement* apporte la preuve de ce que cet art critique doit à l'œuvre de Michaux. Lieu d'apprentissage remarquable, elle oblige à une lecture critique spécifique qui s'érige ensuite en principe de lecture. Mais ce faisant, il nous livre moins un commentaire critique qu'une représentation concrète de l'impression d'évidence – mélange d'étonnement et d'indifférence – qui s'impose au lecteur et du mécanisme sur lequel cette impression repose. La situation de lecture de l'œuvre de Michaux est décortiquée et validée par une critique non didactique, sans paraphrase ni extrapolation. Une critique qui nous dit « seulement » dans quelle situation nous nous trouvons, par quel chemin cette œuvre nous fait passer, comme un guide alpin, premier de cordée de par son expérience et sa capacité à choisir les bonnes options techniques, indiquerait au reste de la cordée la meilleure voie d'accès au sommet, les prises nécessaires, les difficultés, les situations critiques ou quasi paradoxales qui se présentent comme « ces fictions que nous comprenons [mais qui ] ne sont pas écrites pour nous<sup>70</sup>».

C'est cette expérience et la rigueur sur laquelle elle repose qui donne à la critique de Blanchot sa valeur instructive : il identifie une dimension et un effet de l'œuvre sur lui-même et les transmet. Pas de vérité absolue ou révélée, mais au contraire, il reconnaît les limites que l'œuvre oppose aux tentatives de l'intelligence – « une bouffonnerie dont le sens ne peut être découvert »<sup>71</sup>, « ces rêveries qu'aucun fil ne relie à une possibilité de justification<sup>72</sup> », etc. S'il évoque une réaction possible devant l'œuvre – désarroi, dépaysement, proximité, intérêt – il ne se cantonne pas à une seule, ne force pas sa lecture dans un sens plutôt qu'un autre et de cette façon ne prive pas le lecteur de la découverte directe des sensations par lesquelles il doit passer pour la gravir, ni de l'effort à fournir pour y parvenir, ni même de l'exaltation qui s'ensuit. Au contraire, il limite ses appréciations à des remarques pudiques - « Qui ne garderait le

<sup>70</sup> BLANCHOT (1941)(1999), p. 25.

<sup>71</sup> BLANCHOT (1941)(1999), p. 24.

souvenir de *Mes Propriétés...* ?<sup>73</sup> », ou à des attestations : « Il y a dans ces œuvres un effort extraordinaire – et l’un des plus significatifs de notre temps – pour exprimer l’homme à travers l’absence de l’homme..<sup>74</sup> » Seul « L’Infini et l’infini », dans lequel Blanchot compare l’infini de Michaux et celui de Borges, propose-t-il en exergue un éloge fervent, extrait du *Livre à venir* : « Admirable Michaux, il est l’écrivain qui, au plus près de lui-même, s’est uni à la voix étrangère [...] Combat extrême, victoire merveilleuse, mais inaperçue.<sup>75</sup> »

La critique de Blanchot est communicative parce qu’elle paraît factuelle, parce que Blanchot critique est impliqué dans la lecture de l’œuvre au même titre que le lecteur à qui il s’adresse avec pour seul avantage sur ce dernier – ce qui lui permet de le guider, de l’assurer-, son aptitude à s’accoupler à l’énigme, sa capacité à surmonter le vertige de certaines constructions de l’esprit, son goût peut-être tragique et objectif à la fois des situations d’angoisse et de mort. « L’Expérience magique d’Henri Michaux » se termine par un extrait du poème « Chant de mort », de manière consubstantielle à la philosophie critique de Blanchot pour qui *la littérature [est] le droit à la mort* et Blanchot y affirme : « Il n’y a pas d’œuvre contemporaine où l’angoisse et l’échec humain aient trouvé une expression à la fois plus réservée et plus violente, une voix plus fière et plus tragique.<sup>76</sup> »

Blanchot ne parle pas de Michaux ; il va à lui. On le sent à l’aise, en situation de maîtrise de l’œuvre de Michaux et la lecture qu’il en propose relève de l’interprétation musicale d’une partition écrite : il en parle de manière juste et appuyée, « l’archet à la corde » comme l’exigent de la voix ou du violon l’intensité et la charge lyrique de

---

<sup>72</sup> BLANCHOT (1941)(1999), p. 25.

<sup>73</sup> BLANCHOT (1941)(1999), p. 62.

<sup>74</sup> BLANCHOT (1944b)(1999), p. 61.

<sup>75</sup> Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, cité en exergue dans « Henri Michaux ou le refus de l’enfermement », BLANCHOT (1999) p. 66.

<sup>76</sup> BLANCHOT (1944b)(1999), p. 62.

certaines morceaux. De même que la « magie dont il [Michaux] se donne pour mission de raconter les tours, en témoin qui ne les comprend pas [...] c'est son art même, attaché à ne pas laisser paraître pour insensé ce qui justement devait être tenu pour dépourvu de sens<sup>77</sup> » de même la critique de Blanchot adhère à son objet au point que la définition qu'elle en donne d'« art qui s'accouple à une énigme et se retire des formes ordinaires<sup>78</sup> » s'applique à elle-même.

\*

Dans « L'Infini et l'infini », Blanchot évoque l'expérience que Michaux a fait de la mescaline et indique qu'il en est résulté « deux grands livres qu'il faudrait méditer avec excès si les livres comptaient encore sérieusement pour nous.<sup>79</sup> » Commentant un passage de *Misérable Miracle*, Blanchot conclut ensuite : « Quelqu'un que nous avons toutes raisons de croire a donc rencontré les dieux. Révélation unique. Mais est-ce que nous nous rassemblons autour de cette rencontre ?<sup>80</sup> » Les deux phrases citées appartiennent au même passage ; l'une l'introduit, l'autre le conclut. Certains termes retiennent l'attention - « méditer avec excès », « rassemblons »- par leur caractère inhabituel et surtout presque pulsionnel ; comme si le discours critique de Blanchot, sous l'effet d'une émotion, d'une conviction particulièrement fortes, faisait craquer les emmanchures du paletot de retenue et de pudeur dont, à dessein, il est souvent revêtu. L'article datant de 1958, époque de la parution des livres de Michaux sur les hallucinogènes, on pourrait lier la première expression au choc provoqué par la nouveauté, la singularité radicale de ces comptes-rendus, sauf que l'extravagance de l'association – on peut presque parler d'oxymore – méditer/ avec excès-, reste ainsi irrésolue.

<sup>77</sup> BLANCHOT (1942) (1999), p. 36.

<sup>78</sup> BLANCHOT (1942) (1999), p. 31.

<sup>79</sup> BLANCHOT (1958) (1999), p. 82.

<sup>80</sup> BLANCHOT (1958) (1999), p. 83.

La question du rassemblement annonce ce que Blanchot développera plus tard dans *La Communauté inavouable*. « Rassemblement », un terme magnifique : il désigne l'effet complexe d'un auteur, d'une lecture, sur un lecteur individuel (on dit aussi se rassembler pour évoquer une position de repli du corps sur lui-même, bras et jambes ramenés vers le buste) ; il renvoie aussi au lecteur collectif- est-ce que cette révélation provoque entre les lecteurs eux-mêmes, entre les lecteurs et l'auteur, le sentiment d'une expérience partagée, d'une communauté à la fois d'expérience et de valeurs, de foi ?

Je relie la double remarque de Blanchot – incitation à *méditer avec excès* un livre, mais indifférence à l'égard d'une *révélation unique* qui nous y est faite- à l'injonction de Michaux de ne pas « suivre la pensée de l'auteur », de s'attacher à « la perspective où elle surgit ». La postface de *Plume* dont cette remarque est extraite établit une distance, un rapport d'inadéquation entre l'œuvre d'une part, l'auteur et le lecteur d'autre part. Elle suggère aussi, comme le fait Blanchot, que la force de conviction d'une œuvre ne tient pas à ses propositions, affirmations explicites mais à la puissance subtile de sa méthode comme de l'objectif sous-jacent qui la motive. Une seconde postface de Michaux, celle de « Mes propriétés » à la fin du recueil *La Nuit remue*<sup>81</sup> constitue un autre texte cadre ; elle propose un éclairage autocritique sur le recueil et évoque des éléments de programme pour l'ensemble de l'œuvre en définissant un espace clos et privé, celui de l'auteur et de son œuvre : « Il y a mon terrain et moi ; puis il y a l'étranger » écrit-il dans *Mes propriétés*<sup>82</sup>. C'est un terrain réservé. Mais, au titre des mêmes raisons de santé qui définissaient l'exclusivité ce terrain, la postface rallie ceux au nom desquels *Mes propriétés* pourrait et même voudrait avoir été écrites.

---

<sup>81</sup> MICHAUX (1922-1984), *OC*, Tome I, p. 511.

<sup>82</sup> MICHAUX (1922-1984), p. 467.

Ces textes-cadres<sup>83</sup> anticipent la question du lecteur destinataire et le désignent. Ce ne sont pas des « *bien portants [...] grossiers individus [...] bons estomacs*<sup>84</sup> » mais « certains malades, maladifs, enfants, inadaptés de toutes sortes » que l'œuvre rassemble dans une communauté de lecture et d'écriture potentielle : « *Tu pourrais essayer, peut-être, toi aussi ?* » dit Michaux au lecteur de la postface de *Plume*<sup>85</sup>, « *N'importe qui peut écrire Mes Propriétés* » dit-il à la fin de la Postface de *La Nuit remue*<sup>86</sup>. « *Toi* » ou « *N'importe qui* », cette écriture est « *à la portée de tout le monde, sociale* » à condition toutefois que ce soit ce qui « convienne » à l'intéressé et le terme revient deux fois à quelques lignes d'intervalle. Et si l'on n'écrit pas soi-même, au moins cette expérience des changements et des besoins auxquels ils correspondent, peut-elle être « *profitable* » à ce groupe à qui l'auteur espère « *avoir été utile* ».

Michaux définit ainsi une communauté de secret et de souffrance antérieure à l'œuvre mais dans laquelle ils font l'objet d'un partage. Le partage lui-même est la réponse attendue, le soulagement demandé par les membres de la communauté que l'œuvre rend possible. Que le soulagement vienne de l'écriture ou de la lecture, peu importe ; le besoin rassemble auteur et lecteur et, entre les deux, l'éditeur qui identifie ce besoin et la manière spécifique dont écriture et lecture y répondent, se répondent.

\*

S'interroger sur la communauté, son existence, sa raison sociale, fait partie des tâches de l'éditeur pour tout texte proposé à la publication. Où l'auteur veut-il en venir ? Y parvient-il effectivement ? Quel écart entre l'intention supposée et la réalité de la transmission ? A qui s'adresse le livre ? Telles sont, parmi d'autres, les questions qui accompagnent la première lecture. Ensuite, dans la conception éditoriale du livre, il

---

<sup>83</sup> Ces deux postfaces concernent deux recueils qui se suivent dans la chronologie de publication de l'œuvre, séparés l'un de l'autre par quelques textes épars.

<sup>84</sup> MICHAUX (1922-1984), p. 511.

<sup>85</sup> MICHAUX (1922-1984), p. 665.



s'agit de saisir au-delà de *la pensée de l'auteur*, le ton du livre, la *perspective où elle surgit*, d'interpréter cette *pensée volonté* dit également Michaux et de la restituer. Etre éditeur, publier pour d'autres des ouvrages écrits par d'autres, c'est supposer l'existence d'une communauté ouverte à la circulation du livre. L'éditeur lui-même est le premier d'une longue série d' « autres » de l'auteur comme du lecteur.

Je ne parle pas de la chaîne du livre, qui va de l'auteur au lecteur en passant par les étapes connues – conception éditoriale, fabrication, diffusion, librairie-, chaîne avant tout économique, établie de longue date dans les pays occidentaux, et dont l'existence comme le bon fonctionnement repose sur une stratégie commerciale. Dans cette chaîne, l'accès des livres au public et du public aux livres est conditionné par des considérations financières, subordonné à des impératifs et des calculs de rentabilité. Le livre publié ne répond pas *a priori* mais seulement *a posteriori* à une attente collective définie artificiellement par les techniques de marketing. Les lecteurs concernés constituent un groupe de consommateurs – un effet et reflet des médias qui ont imposé un objet de lecture, crée le besoin- et non pas une communauté de lecture. Celle-ci, contrairement au groupe cible des coups éditoriaux qui, dans l'essentiel de la chaîne économique du livre, répètent de l'un à l'autre une formule identique, n'existe que sous forme négative, creusée, évidée par l'absence des livres auxquelles elle aspire.

Soit une *communauté négative*, que Blanchot définit par l'intermédiaire de Bataille, comme « la communauté de ceux qui n'ont pas de communauté »<sup>87</sup>-, celle des livres non lus, non publiés, sans doute aussi non écrits, ou du moins pas encore, un *pas encore* sans cesse renouvelé. La communauté attend d'être confirmée par l'expérience d'altérité dont la littérature est le terrain. Elle n'est définissable que par son attente et par sa conviction que l'écriture du texte a pour enjeu une élaboration de soi

---

<sup>86</sup> MICHAUX (1922-1984), p. 511.

<sup>87</sup> « La communauté littéraire », in *La Communauté invouable*, BLANCHOT (1984), p. 45.

qui s'adresse à autrui : « Si je veux que ma vie ait un sens<sup>88</sup> pour moi, il faut qu'elle ait un sens *pour autrui* » écrit Bataille<sup>89</sup>. L'éditeur est instruit de cette exigence : il répond à la demande de l'auteur, s'identifiant aux lecteurs que ce dernier, sans les connaître, suppose, désire – « ceux des autres avec lesquels je désire communiquer<sup>90</sup> ». Il se met à la place du lecteur et, responsable du livre, en fait le lieu d'un partage de la *pensée volonté* de l'auteur avec le lecteur ; d'une rencontre sur des modes divers - confrontation, appropriation, contemplation -, entre l'expérience du lecteur et cette *pensée volonté*. L'éditeur a conscience de ce que les situations d'écriture et de lecture ont de réciproque : Blanchot ne propose-t-il pas l'apposition, « La lecture - le travail désœuvré de l'œuvre<sup>91</sup> ».

---

<sup>88</sup> Cf. Dans cette synthèse, note 34, p. 26 et note 65, p. 40.

<sup>89</sup> Bataille cité par Blanchot, Cf. BLANCHOT (1984), p. 41.

<sup>90</sup> BLANCHOT (1984), p. 41.

<sup>91</sup> BLANCHOT (1984), p. 42. Une formulation qui rejoint aussi celle de Roland Barthes parlant du lecteur comme « un sujet désœuvré » qui « aurait détendu en lui tout imaginaire » et serait par-là à même de « prendre une idée vive du Texte ». BARTHES (1966-1973), p.1214.

## JEAN PAULHAN

**D**ifficile de poursuivre cette synthèse sans consacrer quelques pages à Jean Paulhan. Auteur inclassable, esprit étonnant, peu soucieux d'impressionner, mais dont les investigations critiques sur le jugement esthétique, la beauté en poésie, l'attention et la réaction au texte sont d'autant plus fécondes qu'elles ne visent ni à faire école, ni à convaincre, ni même à aboutir : « C'est purement logique (peu amusant) », écrit-il à Henri Michaux à propos du tome II des *Fleurs de Tarbes*<sup>92</sup> qui « naturellement dit le contraire du premier. Après quoi il ne reste qu'à avaler ces contraires, c'est la fonction de l'homme<sup>93</sup>. »

De Henri Michaux à Jean Paulhan, le lien, attesté, est nourri, quarante ans durant, par un commerce amical, d'auteur à éditeur. En témoigne leur correspondance dont l'établissement est en cours<sup>94</sup>. C'est un travail de fourmi et de longue haleine qui consiste, comme pour toute correspondance, à transcrire les lettres en résolvant les problèmes de lisibilité qu'elles posent, à les classer chronologiquement avec une marge d'erreur minimale malgré l'absence fréquente de date qui les caractérise, à les annoter le plus exhaustivement possible pour élucider les événements, les personnes, les écrits auxquels elles réfèrent, mais aussi pour éclairer le débat d'idées, le contexte intellectuel dans lequel elles se situent et interviennent. Faute d'avoir pu, jusqu'à présent, m'y consacrer exclusivement, j'avance à petits pas dans cette entreprise, avec des moments d'accélération ou de ralenti. La difficulté de l'édition d'une correspondance (et de celle-ci en particulier, sorte de conversation à bâtons rompus), tient à ce que, comme le dit Flaubert de la prose « elle n'est jamais finie ». Au fur et à mesure qu'on avance dans le

<sup>92</sup> Jean Paulhan à Henri Michaux, lettre du 26 mars 1943.

<sup>93</sup> Jean Paulhan à Henri Michaux, lettre de janvier 1943.

<sup>94</sup> L'établissement de cette correspondance (à paraître dans les Cahiers Jean Paulhan, aux éditions Gallimard) a été autorisé conjointement par les ayants droit d'Henri Michaux et de Jean Paulhan.

déchiffrage, la transcription, l'annotation, des lettres ou des pans de lettres restés inexpliqués deviennent plus clairs, prennent sens et cohérence. Et l'on revient sans cesse en arrière.

Riche en renseignements d'histoire littéraire, cette correspondance est plus instructive encore sur le plan conceptuel : il y est question d'originalité en littérature, de rapports entre pensée et langage. A ce jour, j'ai consacré aux relations de travail entre Michaux et Paulhan, les quatre communications citées ci-dessous, qui reposent aussi bien sur leur correspondance que sur les essais rhétoriques et poétiques de Paulhan auxquels ces lettres font allusion :

« De quelques influences dans la recherche d'une écriture »<sup>95</sup> ; « Sur le langage et sa science : Henri Michaux, Jean Paulhan »<sup>96</sup> ; « Enjeux de la correspondance Michaux-Paulhan »<sup>97</sup> ; « Henri Michaux-Jean Paulhan, conversation en contrepoints »<sup>98</sup>.

Paulhan est comme partie liée à l'œuvre de Michaux, dont il fut le premier éditeur, longtemps le premier lecteur et destinataire, ce qui lui vaut de servir de caisse de résonance à la rage dans laquelle le travail d'écriture met Michaux. Progressivement, chacun suivra son chemin, mais Paulhan garde intacte pour Michaux une admiration sans fard et Michaux reste intrigué, stimulé sans doute aussi par l'esprit critique et mobile de Paulhan.

Venue à Paulhan par le biais de l'histoire littéraire de l'œuvre de Michaux, j'y suis restée ensuite pour Paulhan lui-même, dont les essais contribuent à la réflexion sur la lecture critique de l'éditeur. Pour Paulhan, en effet, la littérature est un art de la lecture et de l'interprétation qui transforme le lecteur. Écrire c'est participer à cet art en

---

<sup>95</sup> OUVRY-VIAL (1996a).

<sup>96</sup> OUVRY-VIAL (1997).

<sup>97</sup> OUVRY-VIAL (1998b).

<sup>98</sup> OUVRY-VIAL (2004).

fournissant matière à lecture et interprétation. Critiquer (et les écrivains en la matière ne sont pas les derniers selon Paulhan qui déclare, en substance qu'une moitié de leur œuvre est consacrée à expliquer pourquoi ils ont écrit l'autre), c'est aussi œuvrer pour la littérature en l'abondant par le biais de la connaissance qu'on a acquis. Paulhan navigue de l'une à l'autre position, n'en choisissant aucune, exposant les fondements comme les limites de la critique, récusant autant le critique qui parle de ce qu'il ne connaît pas que le créateur qui ne sait pas parler de ce qu'il connaît.

Paulhan se contente de lire, puisque la critique, dit-il est ce qui déclare qu'un texte « existe ou n'existe pas [...], est des noms de *l'attention*<sup>99</sup> ». *Les Fleurs de Tarbes* sont écrites sur le mode de la variation parce que l'exercice critique pour Paulhan est une analyse interminable et irréductible à une position théorique au profit d'une autre. *Les Fleurs de Tarbes*, suggère Paul Desmeth, sont comme un filigrane derrière lequel apparaît l'azur du ciel. Par la finesse – presque perverse- de son introspection, Paulhan se fait le médiateur d'une intimité collective et Borges après avoir lu un ouvrage attribué à Paulhan, déclare « *Du pain et des roses* exige peut-être un art de la lecture que nous avons peut-être perdu ».

On est en effet souvent dérouté par les essais de Paulhan, souvent déçu par la contradiction entre l'aspiration à une science critique et son incapacité délibérée à finir un raisonnement, à aboutir à une conclusion nette, à un jugement tranché ; on est parfois tenté de refermer le livre. Mais la proximité de Paulhan par rapport à l'objet de sa recherche – qu'il s'agisse de la réaction de lecture du premier venu ou du secret de l'écrivain – est en même temps si évidente et formulée en termes si pragmatiques qu'on continue à lire, envoûté par la promesse d'une réponse à une énigme qui ne sera pas résolue mais approchée, effleurée et de manière toujours sensible.

---

<sup>99</sup> PAULHAN (1988), p.3.

Joë Bousquet observe que Paulhan est le seul à avoir posé la question de la rhétorique en termes d'énigme – comment parler, comment écrire ?- et souligne le charme qui opère dans cette poésie pensive. Il en cherche les raisons dans *Traduit du silence*<sup>100</sup> et remarque que la vérité de n'est pas à chercher dans ce qu'il dit de précis mais dans le silence, le moment indicible de son expérience. Seulement, il se demande ce qui est premier ? Le langage ou le silence ?

Bousquet rend hommage à Paulhan et l'éloge est sans réserve. Il souligne cependant le caractère presque intenable de la position de Paulhan éditeur, sa solitude. Parce qu'il ne dissocie pas création et esprit critique, Paulhan est en mesure de se sentir créateur devant l'œuvre d'un autre. Mais cette réflexivité n'a pas toujours servi sa poésie, de même que sa connaissance trop grande des règles et lois de la composition ou au contraire, du mystère de la poésie, a freiné sa création personnelle.

Dans ses écrits comme dans sa correspondance, Paulhan adopte souvent le ton de l'élève curieux et jamais satisfait et le climat de la NRF s'accordait à ce caractère, « tribune pour défendre quelques points de vue sur l'écriture et pour parler de mille choses qui ne sauraient faire l'objet d'un livre <sup>101</sup> ». En même temps, on ne saurait confondre avec une autre, la marque personnelle qu'il a imprimée autant à la NRF pendant le temps où il l'a dirigée qu'aux ouvrages publiés à la même période chez Gallimard sous son instigation, dans ou en dehors de la collection *Métamorphoses*. Pour Paulhan, l'éditeur comme le critique idéal, indifféremment esclave ou *Guerrier appliqué*, « s'il est seul capable de conduire jusqu'à nous le monde des créateurs<sup>102</sup> » doit se montrer sensible ou malveillant, interdit ou au besoin faire preuve de poigne. Il a des convictions mais renonce à user de sa langue et parfois semble n'avoir rien à dire. La précision de ses réflexions critiques, l'acuité de ses observations n'est pas mise au

---

<sup>100</sup> BOUSQUET (1941)(1995).

<sup>101</sup> HEBEY (1990), p. 14.

service d'une lecture couperet. Au contraire, il refuse toutes les catégories au profit d'une critique ouverte, libre, sans mot d'ordre établi.

« J'attends d'être les autres et moi-même » écrit-il dans *Les Causes célèbres*<sup>103</sup> et Bernard Baillaud<sup>104</sup> remarque l'ambivalence entre « le savant », premier modèle proposé à Paulhan et l'écrivain qu'il n'a jamais affirmé vouloir être, mais qu'il se met en condition de devenir : pour Paulhan, être un écrivain aide à être soi, être un savant en éloigne. Le savant ne peut être les autres et soi-même ; donc l'éditeur, bien qu'érudit, ne sera pas un savant. La fonction critique de l'éditeur est, si l'on suit Paulhan, un exercice culturel que chacun peut pratiquer pour la formation de ses idées. Sans détermination sociale claire, cet exercice de projection, d'identification ne constitue pas une synthèse toutefois entre le savant et l'écrivain. Paulhan est partagé entre un sentiment d'échec littéraire et en même temps d'utilité. Ce doute fait de Paulhan l'écrivain un « maître de vie » dit Jean-Yves Pouilloux à propos de ses récits<sup>105</sup>. Paulhan l'éditeur est aussi un maître de vie : il révèle l'écrivain à lui-même et aux autres, il croit à la transformation par la lecture et l'écriture, à la *métamorphose*.

Alors - science ou création ?-, la critique éditoriale dont Paulhan a fait son terrain privilégié d'exercice intellectuel et de pratique professionnelle, est un désir d'agir avec et sur les autres. C'est pourquoi ses réflexions sur les « intentions » de l'éditeur, les attentes du « premier venu », le jugement critique ou encore le « point d'accomplissement » d'une œuvre contribuent à une théorie de la réception éditoriale des textes. Mais la littérature est plus que nous-mêmes et son effet dépasse ce que chacun, auteur, éditeur, lecteur, y met ou en attend. Paulhan l'avait compris, à ses dépens peut-être, et dans une interview fictive qu'il donne en 1947 à propos de *Poètes*

---

<sup>102</sup> PAULHAN (1945), p. 27.

<sup>103</sup> PAULHAN, Jean. *Les Causes célèbres*, préface d'Yvon Belaval : Paris, Gallimard, 1999.

<sup>104</sup> PAULHAN (2001). BAILLAUD, Bernard : « L'écrivain et le savant. »

<sup>105</sup> PAULHAN (2001). POUILLOUX, Jean-Yves : « Jean Paulhan et la métamorphose. »

*d'aujourd'hui*, une anthologie critique réunie avec Dominique Aury<sup>106</sup> il déclare :

« J'espère que cette anthologie est assez riche pour déborder de tous côtés les intentions que j'ai pu y mettre. <sup>107</sup> »

Débordement, dépassement, tel est le moyen par lequel, malgré « le veto parfois opposé à sa vocation propre<sup>108</sup> », l'éditeur s'inscrit dans la durée.

---

<sup>106</sup> *Poètes d'aujourd'hui*, textes réunis par Jean Paulhan et Dominique Aury : Paris, Gallimard, 1947. Sur cette curieuse entreprise destinée à faire réagir le public par le mélange de poètes de métier, reconnus et de « premiers venus », consulter la communication de Claude-Pierre Perez, « Politique poétique », in PEREZ (2004), pp. 185-198.

<sup>107</sup> PAULHAN, *OC*, Tome IV, p.439.

<sup>108</sup> CORTI (1992 ), p.133.





**III**  
**NOUVELLES DIRECTIONS DE RECHERCHE**

*ÉDITER, CRITIQUER*



## PRESUPPOSES

D'aussi loin que je me le rappelle, j'ai toujours eu le livre pour objet d'interrogation, toujours eu pour projet de m'en occuper de toutes les manières possibles : l'écrire, le lire, le traduire, le produire, etc. Soit un projet de vie et non pas strictement de recherche. Soit une diversité de pratiques et d'approches qui se fonde sur la réalité de l'objet lui-même, sa diversité, sa multiplicité constitutive dont les théories de la réception ont mis en lumière certains aspects, et dont la pratique du livre (lecture, écriture, édition) montre la véritable étendue.

Bien entendu, la diversité en question n'est pas absolue. Je m'intéresse à la diversité et à la multiplicité du livre dans le champ à la fois strict et vaste de la littérature. Non par suite d'une hiérarchisation des genres et des domaines d'écriture ou de la réduction de la littérature à un champ disciplinaire- car cette conception de la littérature peut englober des écrits philosophiques – mais par suite d'une conception de la littérature *comme d'un mode de l'expérience* : elle tire sa pertinence et sa force du rapport spécifique qui s'établit entre la réalité proposée par l'auteur et la réalité perçue par le lecteur. Entre les deux des coïncidences partielles, ponctuelles, quelle que soit l'adhésion du lecteur ou son attention au projet de l'auteur. Beaucoup de facteurs entrent en jeu pour augmenter ou au contraire limiter la coïncidence : la langue et le langage de chacun, l'époque à laquelle ils appartiennent, leur vécu respectif, la disposition à l'autre, les intentions et objectifs qui motivent le projet d'écriture comme le projet de lecture et la manière dont le texte écrit y répond.

On pourrait gloser sur ces facteurs, mais la définition de la littérature comme un mode et champ de l'expérience me paraît correspondre précisément à l'expérience littéraire la plus répandue, à l'usage que le plus grand nombre fait de la littérature, qu'ils soient lecteurs ou auteurs, à l'effet qu'elle produit et qu'ils admettent, reconnaissent ou

décrivent le plus communément. Cette définition ne résulte pas d'une conception ou théorie esthétique mais repose sur une pratique de la lecture que confirment implicitement ou explicitement auteurs et lecteurs.

L'observation de cet effet pratique de la littérature est un enjeu personnel. Il sous-tend l'ensemble de mes activités d'enseignante, d'éditeur, d'auteur et explique l'éclectisme apparent des travaux produits, comme la distance maintenue avec une approche strictement académique ou universitaire. Cet enjeu, j'en dois la désignation à mon fils aîné qui, dans une remarque qu'il voulait désobligeante, m'avait dit un jour qu'il n'avait pas l'intention, *lui*, de devenir « professeur de lecture ». Cette qualification professionnelle jusque là inconnue, qui conviendrait à beaucoup de gens de lettres, m'a paru syncrétique : elle renvoie à l'importance de la lecture dans le parcours personnel et la formation du professeur de lettres ; elle met le doigt sur un aspect central de la fonction d'éditeur dans sa relation aux textes et aux auteurs ; elle insiste sur la recherche d'une transmission de cette expérience, de cette pratique aux autres, qu'ils soient étudiants ou lecteurs.

Mieux encore, elle souligne que la littérature est le lieu d'un échange et que là réside sa valeur : plaisir, confrontation, exercice de l'esprit, connaissance de soi, de l'autre, étrangeté, retrouvailles, découverte, savoir, sont des effets potentiels et attendus qui fondent la littérature en tant que valeur d'échange, comme on dit en parlant d'une monnaie. L'éditeur, professeur de lecture, qui organise l'échange, est alors une sorte de grand argentier...

Posons au départ, et de manière succincte, quelques présupposés :

L'Éditeur, praticien du livre, le prend en charge de manière globale, par le biais de la lecture, de l'écriture, de l'édition.

Cette prise en charge s'appuie sur la conscience d'une circulation de l'écrit (pas *un* en particulier mais l'écrit en général) entre auteurs, éditeurs, lecteurs, sans ordre préétabli (les auteurs sont des lecteurs et l'inverse est aussi possible), avec retours des uns aux autres ; cette circulation fait de l'écriture une pratique à la fois sociale et continue.

L'Édition organise cette circulation, l'éditeur est le médiateur –même s'il le fait aussi dans un but, une visée très personnelle, partielle et partielle de la littérature.

L'Éditeur fait partie de la culture savante ; il produit ou reproduit une « norme » diffuse. Moins une norme au sens fort et autoritaire qu'une codification souple des pratiques sensibles et intellectuelles ; celles des autres, mais peut-être aussi, au premier chef, les siennes.

Ma recherche sur l'édition se donne dès lors pour objectif de définir le geste éditorial à l'égard du livre et de la littérature : la continuité, le lien, la transmission qu'il instaure, la « circularité » qu'il organise entre auteur et lecteur, autant de signes sensibles de l'idée qu'il se fait lui-même de la littérature et qu'il transmet par le truchement du texte de l'auteur. Cette recherche se situe à la croisée de l'histoire littéraire, de l'histoire culturelle des représentations et de l'histoire personnelle. L'idée qu'il existe une interprétation éditoriale du texte à l'œuvre dans l'ouvrage publié ne va en effet pas de soi et ne constitue pas un objet d'études attesté : parce que les éditeurs (contrairement aux critiques littéraires dont le métier est de communiquer leur réaction de lecture), commentent peu leur travail, laissant les livres parler d'eux-mêmes ; parce que les théoriciens du livre se consacrent peu à des études concrètes de réception et davantage à l'histoire des pratiques de lecture et des techniques de médiation du texte.

L'étude de l'acte éditorial comme un acte interprétatif, critique avec effets sur le texte, reste encore à faire. Comment l'éditeur exprime - t-il cette conception qui fait du geste éditorial un acte créateur et critique ? Dans le livre, à travers l'établissement du texte, la mise en page, le format, le caractère, la typographie, la couverture, le choix du papier qui témoignent de sa lecture, qui la prolongent, en indiquent le sens. À travers aussi le « para texte » soit l'ensemble des notations écrites par l'éditeur – notes, avertissement, remerciements, quatrième de couverture... À travers enfin, et surtout, un non-dit, un silence ou une ascèse critique, un écho muet de son admiration qui parvient au lecteur et l'invite à faire du texte, à son tour, une lecture fervente.

Si personnelle que soit l'admiration à l'égard du texte et la manière dont elle est transmise dans le livre, elle touchera d'autant plus qu'elle correspond à une attente et repose sur un sentiment commun de la littérature. L'éditeur exprime son admiration en silence, mais il se sait entendu et rencontre aussi chez d'autres, lecteurs, auteurs, artistes, éditeurs, des méthodes propres ou des avatars de la sienne, auxquels il adhère, qu'il partage.

L'étude de l'acte éditorial pourrait ainsi conduire à définir une sensibilité partagée, un sentiment commun de la littérature et à montrer comment ce sentiment est mis en œuvre. Elle s'efforcerait de préciser cette notion d'interprétation à travers diverses pratiques observables, de repérer des constantes entre les conceptions du livre, de l'écriture, de la lecture de différents éditeurs de littérature et d'évaluer les conséquences de l'interprétation éditoriale sur la production littéraire et sa réception.

Toute œuvre digne de ce nom est en effet un appel à *interprétation* dans toute l'acception du terme : interpréter c'est jouer le rôle de quelqu'un, d'un personnage, l'incarner sur scène ; c'est traduire des propos pour les transmettre dans une autre langue ; c'est comprendre et restituer une pensée. Soit un triple niveau ou mode

d'interprétation : l'éditeur joue le rôle du lecteur, extrapole à partir de sa propre réaction de lecteur, anticipe sur ce que sera celle du public. Il joue aussi le rôle de l'auteur, se met à sa place, s'imprègne de ses intentions, de sa *pensée-volonté*, de son ton, de sa manière d'écrire. Le livre est inventé à partir de cette interprétation des deux figures d'auteur et de lecteur et de leur rencontre virtuelle. Il est le lieu depuis lequel est possible cette expérience d'appropriation, de constitution de soi, d'élaboration d'une pensée du monde, de réflexion, que propose la littérature. Le lieu d'une rencontre et d'un partage entre une expérience d'auteur et une expérience de lecteur, différente et informulée. Il appartient à l'éditeur d'ordonner le livre pour que cette rencontre et ce partage aient lieu ; cela repose sur la conviction qu'à l'intérieur de ce champ de connaissance essentiellement dialectique qu'est la littérature, lire et écrire sont des figures réciproques.





**L**a première partie de ce document de synthèse a en effet souligné l'importance de la notion de passage et (à travers les propos sur Blanchot) de rassemblement. Passage, rassemblement, communauté, partage... supposent entre lire et écrire, lecture et écriture, des relations réciproques qui ont mises en observation au cours des journées d'études que j'ai organisées dans le cadre de l'école doctorale de Paris 7. Les réflexions auxquelles elles ont donné lieu, en particulier sur les effets de la posture critique - lecture critique, pratique du commentaire, intervention éditoriale- sur le texte, et les conclusions qu'on peut en tirer, permettent des premiers constats.

Dans la première journée intitulée « Lire et écrire... Y a-t-il trente six manières ? »<sup>109</sup>, organisée en mai 1998, la séance de la matinée était consacrée à la lecture critique et ses incidences sur l'écriture, la séance de l'après-midi à des situations d'écriture différentes et aux postures critiques sur lesquelles elles reposent. Les intervenants, malgré la diversité de leurs qualités ou attaches professionnelles (écrivain, conservateur de bibliothèque, traducteur, éditeur, journaliste, universitaire) avaient en commun le souci d'allier une pratique professionnelle et personnelle de la littérature, de mener les deux de front, peut-être de nourrir l'une par l'autre. Ils avaient accepté de livrer, sous des formes et selon des angles très divers - commentaire d'expérience concrète ou considérations théoriques -, un aperçu des "idiosyncrasies" que leurs activités conjointes de lecture, écriture, critique, traduction... permettaient de révéler.

On devait penser le caractère connexe ou au contraire étanche de ces pratiques, déterminer la place de la subjectivité et des contraintes propres à chaque pour répondre à, ou peut-être seulement renseigner, la question liminaire : "Lire, écrire... Y a-t-il trente-six manières ? » dont la formulation désinvolte était délibérée : elle visait à préserver la plus grande marge de liberté et de manœuvre aux propositions des uns et des autres, à suggérer que les approches évoquées ne sont pas exclusives d'autres possibles et qu'on ne peut établir une hiérarchie entre les diverses pratiques dites de lecture et d'écriture, ériger certaines en modèles pour les autres. Restait à savoir si ce présupposé était tenable, si les « trente-six manières » pouvaient se résumer en une seule.

La question liminaire était suivie de quelques autres, subsidiaires et j'avais évoqué dans l'introduction la notion de "situations commutatives", c'est à dire d'interchangeabilité des droits et des devoirs : les positions de lecture et d'écriture, les droits et devoirs de l'écrivain, du critique, du traducteur, de l'éditeur, à l'égard du texte, sont-ils interchangeables ? En tout, en partie, pas du tout ?

On a parfois l'impression que c'est "presque" possible. En restant au "presque" sans parvenir à le dépasser, j'avais cité en exemple une lettre de Kafka à Felice à propos de *La Métamorphose* suggérait une situation de quasi fusion entre les positions d'auteur, de lecteur, de critique, d'interprète : Kafka y exprimait son désir de lire lui-même son récit à Felice, à haute voix, en lui « tenant la main » car l'histoire faisait peur. La suite de la lettre suggérait que Kafka, protagoniste de ses récits, incapable de rester à distance, remettait, épuisé, l'écriture de la fin au lendemain. Mais elle traduisait cependant l'effort, la tentative, par la correspondance et par le récit que

---

<sup>109</sup> Journée d'études organisée dans le cadre de l'Ecole doctorale de Paris 7, équipe Xx° « Littérature au présent » dirigée par Francis Marmande, 29 mai 1998, Institut Charles V, Paris.

Kafka y fait de l'expérience du récit, de sortir de la prison étanche de sa "petite histoire", de séparer son destin de celui de son personnage :

« Je suis trop sombre en ce moment et j'aurais peut-être dû ne pas t'écrire du tout. Mais aussi les choses ont été par trop mal aujourd'hui pour le héros de ma petite histoire, et avec cela ce n'est que le dernier échelon de son malheur, qui est en train de devenir constant.

Comment, dans ces conditions, aurais-je sujet d'être spécialement gai ?<sup>110</sup> »

Et dans une autre lettre :

"Pleure, chérie, pleure, le moment de pleurer est venu ! Le héros de ma petite histoire est mort il y a un instant. Si cela doit te consoler, sache qu'il est mort assez paisiblement et réconcilié avec tous [...]"<sup>111</sup>

Abordant ensuite le point de vue de l'éditeur, j'avais souligné qu'il n'y a pas une pratique éditoriale de référence, mais des pratiques multiples et que de l'une à l'autre, la motivation, le sens des responsabilités, la prise en charge du texte varie considérablement. Toutes ont peut-être en commun d'être des pratiques paradoxales : quoiqu'on mette beaucoup de soi dans les livres qu'on publie, on n'en est pas pour autant l'auteur. Quel que soit le rôle de l'éditeur dans l'écriture de l'ouvrage, dans son avènement, il n'est pas non plus l'inventeur de ses auteurs et, bien que grand nombre de textes, sans le processus éditorial, resteraient lettres mortes, l'éditeur n'en est que l'interprète.

Soit une position à la fois instable et plurielle, riche de possibilités. Faute de pouvoir tenir une position stable, l'éditeur tire son plaisir et son efficace de cette

---

<sup>110</sup> Lettre à Felice Bauer, 23 novembre 1912, in KAFKA (1984-1989).

<sup>111</sup> Lettre à Felice Bauer, nuit du 5 au 6 décembre 1912.

pluralité, de la réciprocité des situations d'auteur, lecteur, critique, traducteur qu'il parvient à faire tenir ensemble. Mieux encore, il devrait aspirer à l'instabilité, aspirer à *n'être pas*, à l'instar du critique véritable dont Blanchot donne une définition a contrario dans un article de 1944 intitulé « Le Mystère de la critique »<sup>112</sup>. Ce critique idéal, Félix Fénéon en serait le modèle :

« C'un poète qui s'approche de la poésie par le non-être en ce sens qu'il ne veut pas être poète, un romancier qui participe du secret de la création romanesque et qui pourtant dit non au roman...", mais qui, bien que déjà "poète sans être poète, romancier sans faire de roman, a encore l'ambition de n'être pas ce spécialiste de la non-spécialité qu'est le critique.... Il veut rester à l'extérieur de la critique et si c'est possible, l'exercer par le silence. » (BLANCHOT, 1944a, p. 135)

L'éditeur pourrait être ce critique idéal : il s'efforce de reconnaître et de faire connaître la création, accompagne ou favorise ou rend possible l'écriture et la traduction, mais sa souveraineté s'exerce aussi en silence ; son interventionnisme, quel qu'en soit le degré, ne vise pas l'imposition de soi mais l'avènement de l'autre. Cependant, il n'est ni simplement lecteur, ni simplement critique, ni simplement auteur : passant d'une position à une autre, en refusant de s'arrêter sur l'une plutôt qu'une autre, il n'est rien. Si je comprends bien Blanchot, c'est même sa volonté de n'être *rien* qui lui permet d'être quelque chose<sup>113</sup>.

Au premier abord, cet état de grâce par l'abnégation a un côté janséniste qui n'est pas dans la nature de tout un chacun. Mais si l'éditeur ressent à la fois un désir et

---

<sup>112</sup> BLANCHOT (1944a), p. 119.

<sup>113</sup> Cette définition de la critique idéale et son application à la pratique éditoriale est étudiée dans une communication intitulée « Réflexions sur la double nécessité de la critique et de l'effacement de soi chez Jean Paulhan éditeur » à paraître, en version anglaise in *Yale French Studies*. Cf. OUVRY-VIAL (2004).

un empêchement d'écrire lui-même, ce *n'être pas poète, romancier* résulte aussi d'une vitalité positive qui lui permet de se projeter dans plusieurs identités, d'y mener de front et en toute liberté des existences partielles et transitoires et d'en faire profiter les autres.

C'est cette vitalité, par exemple, non dépourvue de discrétion, qui impressionna si fortement les traducteurs réunis par Betty Radice, une des premières directrices de la collection des Penguin Classics, qu'ils lui consacrèrent, en 1987, après sa mort prématurée, un volume d'hommage intitulé *The Translator's Art*. Ces portraits croisés d'une personne sans notoriété publique suggèrent qu'elle arrivait à tirer parti des engouements les plus pointus d'hellénistes et latinistes patentés pour les amener à lui remettre des traductions susceptibles d'être piochées dans des kiosques d'aéroports. L'idée motrice de sa collection était que compte tenu de la variation du jeu des correspondances suivant les époques et de la différence de schémas conceptuels entre antiques et modernes, il fallait à chaque génération sa traduction *nouvelle* d'ouvrages anciens : *nouvelle*, c'est-à-dire décalée par rapport aux désirs de vérité, de fidélité, aux lubies des lecteurs ; *nouvelle*, parce qu'on ne peut pas traduire les textes anciens sans tenir compte des commentaires brodés sur eux depuis des siècles, ou de la patine qu'ils acquièrent au fur et à mesure du temps qui passe ; *nouvelle* parce que reposant sur une lecture et interprétation personnelle. Les ouvrages publiés par Betty Radice dans Penguin Classics témoignent de l'acuité de ses convictions.

\*

Pour délimiter ses *propriétés* et les rendre perceptibles comme telles, l'éditeur s'adosse à celles des autres. Il les choisit soigneusement ; à chaque éditeur les siennes, ce sont des affinités électives. Il doit souvent les renouveler, ou du moins les remettre en question, en vérifier la pertinence.

M'interrogeant sur ma propre pratique éditoriale, je m'étais demandé quelles étaient les propriétés, les *poteaux d'angle* qui à la fois balisaient mon *terrain* et en marquaient la limite puisque, s'ils peuvent m'être profitables je reste du moins extérieure à eux. J'ai pensé à Lampedusa, au portrait qu'en fait Francesco Orlando<sup>114</sup>, à son goût tonique, presque euphorique de la littérature : il en connaissait tout, la majeure comme la mineure, en parlait avec exactitude et pourtant avec excès. Lecteur nourri de livres au point de les porter en lui comme s'ils les avaient tous écrits, il est devenu, à la fin de sa vie, l'auteur d'un seul livre, le *Guépard*. Ce passage de la lecture à l'écriture ne s'est pas fait par épuisement de lecture ; Lampedusa est passé de la lecture à l'écriture par suite d'un mouvement de bascule ou d'un aiguillage de sa pratique littéraire. Il était à ce point nourri de la somme colossale des livres qu'il avait lus, relus et médités qu'il en était devenu l'auteur par procuration.

J'ai pensé aussi à Kaminsky, dont le *Céline en chemise brune* m'a impressionnée par sa méthode, la justesse et la simplicité de ton qui lui fait posément, mais fermement, sans emportement, démonter le mécanisme de lecture de ses propres œuvres induit par Céline. Une rigueur et une exigence qui rendent la "dénonciation" superflue<sup>115</sup>.

Troisième figure de cette trinité éditoriale, Henri Michaux encore. Affirmant dans *Emergences-Résurgences* ne vouloir apprendre que de lui-même « même si les sentiers ne sont pas visibles, pas tracés, ou n'en finissent pas ou s'arrêtent soudain<sup>116</sup> », il écrit aussi dans *Ecuador* que toutes les lectures "intelligentes" qu'il entreprend produisent toujours sur lui le même effet "inintelligible". A l'inverse, il souligne la capacité de nombreux *imbéciles* à mettre le doigt sur l'essentiel resté

---

<sup>114</sup> Francesco Orlando, *Souvenirs de Lampedusa*, traduit de l'italien par Michel Balzamo, Éditions L'Inventaire, 1997.

<sup>115</sup> Un exemple souvent médité au cours de mon expérience d'édition de littérature persane, engagée, censurée, interdite. Un commentaire de cette expérience est proposé dans le dernier chapitre de cette note de synthèse.

inaperçu des autres. Éditer, c'est partir sur des sentiers non battus et inconnus, tenter avec le plus de naïveté possible, de rapprocher de soi les écrits, d'en signaler l'essentiel aux autres.

Ces trois figures ne valent bien sûr que pour moi et peut-être pour un temps donné. Je soupçonne aussi que seuls les éditeurs artisans, attachés à une vision bénédictine - minutieuse et patiente- du travail éditorial, se préoccupent de définir leur pratique et se dotent de modèles de références. Ces figures de référence que chacun se donne sont par ailleurs de statut inégal. Ce sont des outils méthodiques et au fur et à mesure des livres sur lesquels on travaille, il y a redistribution. Aussi avais-je dit, pour emprunter à Michaux un mot de conclusion, qu'éditer, "même si c'est toujours plus ou moins le même comportement, le même principe d'action et de réaction", c'est "encore des changements".

Cette journée avait souligné l'existence de motivations communes - qui sont autant d'enjeux d'écriture-, à des démarches en apparence très différentes. J'en ai retenu quelques aspects qui viennent confirmer ma pratique :

- L'importance de l'autre et la nécessité ressentie de dépasser la mythologie qu'on a édifiée de l'auteur si l'on est lecteur, de soi-même si l'on est auteur, des livres si l'on est éditeur ou critique.
- Le besoin de débusquer les vulgates, d'aller contre les engouements collectifs pour chercher au contraire une parole singulière, indépendante, une *réelle présence*.
- La permanence du récit narratif, en particulier du récit de soi, quelle que soit la posture, le mode d'écriture adopté. Un article critique, une traduction, un essai, c'est à dire des formes d'écrit et de lecture à distance de l'expérience personnelle de leur auteur, racontent toujours quelque chose de cet auteur, même si c'est de manière plus

---

<sup>116</sup> MICHAUX (1972), p. 17.



indirecte que dans la fiction. Une vérité bien comprise par la censure qui traque les coïncidences et similitudes possibles entre l'écrit métaphorique et le réel, allant, comme l'avait rapporté l'écrivaine iranienne présente à la journée d'études, jusqu'à demander la rééducation politique des personnages de roman, considérés comme des êtres vivants.

- Enfin, la dimension du désir. Désir de parcourir toute la littérature, de la border<sup>117</sup>, de baliser les domaines, les œuvres, de repérer où l'écriture de l'un, des uns, aura permis à l'autre, aux autres, d'écrire à leur tour : car nombreux sont ceux qui approchent le point de bascule entre lecture et écriture, à travers la faculté qu'ils ont d'être touchés. Et puis « le moi qui s'approche d'autres textes est déjà lui-même une pluralité d'autres textes, de codes infinis<sup>118</sup> ». Sans doute ce passage de la lecture à l'écriture reste-t-il toutefois utopique, même pour le grand lecteur, auteur de ses lectures. Le « je » de l'auteur et le « je » de l'autre, éditeur, lecteur, ne coïncident pas. Ils ne sont pas en phase. Le livre est d'abord écrit, puis édité, puis lu. Mais ce mouvement vers l'autre et cette attente de l'autre, cet acte réciproque de l'auteur et du lecteur à l'égard l'un de l'autre<sup>119</sup>, est la raison d'être et le support du travail éditorial.

\*

Ces observations mises bout à bout ont conduit à une autre journée, organisée en mars 1999<sup>120</sup>, qui se proposait de les vérifier et de les développer, à partir d'un genre donné, l'essai. Le propos de cette journée, intitulée « L'essai, part de soi, part de

---

<sup>117</sup> Au sens de délimiter des propriétés contigües mais aussi au sens maritime de navigation côtière des petits bâtiments dans un rayon limité autour de leur port d'attache. C'est dans ce sens que José Corti parle de « bornage » pour décrire les débuts de sa pratique éditoriale : « Je faisais du bornage. Aux escales, comme on dit aujourd'hui avec tant de poétique distinction, on venait *renifler* la cargaison de ce navire miniature battant pavillon des *Éditions Surréalistes* », in *Provisoirement définitif*, opus cit., p. 85.

<sup>118</sup> Roland Barthes, in *S/Z*, Édition du Seuil.

<sup>119</sup> Un acte de désir au sens où, pour paraphraser Lacan, désirer ce serait donner ce qu'on n'a pas à quelqu'un qui n'en veut pas.

l'autre ? <sup>121</sup>» était d'explorer la posture de l'essayiste face à celui ou ce dont il parle. Quelle limite franchie ou respectée établit-il entre sa subjectivité propre et l'objectivité requise par le discours « sur » l'autre ? Si, en apparence, la désignation d'un genre permettait de limiter le champ d'application des questions posées, le caractère polymorphe du genre de l'essai, l'absence de définitions qui le caractérisent, ou leur abondance -ce qui revient au même-, la variété des formes qu'il peut prendre, d'une époque à l'autre, d'un auteur à l'autre, tout cela déjà le désignait comme un lieu d'explorations multiples de la double dimension mise en jeu, l'autre et soi.

Chaque intervenant de la journée avait une pratique spécifique de l'essai, une expérience différente des limites entre ce qu'on met de soi et ce qui reste de l'autre, ce qu'on met de soi dans le propos sur l'autre, ce qu'on reconnaît de soi chez l'autre. En avant-propos, j'avais posé la question : "L'essai n'est-il pas une fiction ?", ce qui revient à se demander si l'essai, comme genre à part, est possible. N'est-ce pas une vue de l'esprit ? Si l'essai ne désigne pas plutôt une forme textuelle souple, labile, qui prend la forme de ses objets, un animal hybride entre le caméléon et le Bernard l'Hermite ? Si l'essai n'est pas une fiction déguisée, dans la mesure où tout essai raconte une histoire, histoire d'une lecture, d'une interprétation, et occupe une place dans l'histoire de son auteur ? Et puis, qu'est-ce qu'un essayiste ? Un esprit *faible*, selon la définition de Michaux, incapable de comprendre les mots des autres sans les assimiler à lui-même, aux siens ? Ou bien un *esprit fort et résolu*, selon la définition paradoxale de Pessoa, capable de sentir, d'être hypnotisé, capable d'avoir un maître, tandis qu'un esprit inférieur ou incohérent en sont incapables, « car le maître ne trouve en lui rien qui le rende tel<sup>122</sup> » ?

---

<sup>121</sup> En écho au titre de la collection « L'un et l'autre » dirigée par J.B. Pontalis aux éditions Gallimard.

<sup>122</sup> Fernando Pessoa, *Notes en souvenir de mon maître Caiero*, édition établie par Teresa Rita Lopes.

On fait l'hypothèse que le livre édité et publié dans de l'éditeur est pour lui une sorte d'essai, que son rapport au texte s'apparente à celui des essayistes avec les auteurs et les œuvres dont ils parlent. Soit plusieurs modalités possibles décrites par les intervenants de la journée :

- S'appropriier un sujet pour le faire sien dans un transfert maîtrisé.<sup>123</sup>
- Décomposer les textes d'un auteur, en reconstruire la logique et le fonctionnement, conditions d'une lecture différente et d'un discours de vérité.<sup>124</sup>
- S'identifier à l'auteur dans une attitude passionnée au point qu'il devient difficile de dissocier le critique et l'auteur commenté et que l'essai sur l'autre devient biographie de soi<sup>125</sup>.
- Garder au contraire une distance par rapport à l'auteur, par souci de protection de soi et pour souligner l'autonomie de l'œuvre par rapport à son propre auteur<sup>126</sup>.
- Accompagner enfin ce et celui dont il parle par une sorte d'improvisation libre et singulière, en proposer une interprétation sensible sans prétendre à une vérité absolue ou à l'exhaustivité<sup>127</sup>.

Comme le livre se forme à partir du texte, la forme informelle de l'essai se forme à l'occasion et à partir d'une autre. S'il n'impose pas de contraintes a priori, il comporte des lois nécessaires, comme le rapport au modèle, l'analyse de l'objet, sa mise en récit selon une modalité intermédiaire, entre art et théorie. L'entretien avec l'autre, sur lequel il repose, n'est pas réciproque. Il n'a pas pour but d'inventer, mais

---

<sup>123</sup> Julia Kristeva.

<sup>124</sup> Evelyne Grossman, à propos de Beckett.

<sup>125</sup> Robert Bréchon, à propos de Fernando Pessoa.

<sup>126</sup> Albert Dichy, à propos de Jean Genet.

de révéler la singularité d'une expérience de lecture, d'une rencontre, de transmettre un ressenti, résultat d'une écoute également singulière. Cela passe par une méthode de décomposition féconde des textes, des œuvres, de l'objet concerné, pour ensuite les relier, les remettre au monde par l'écriture.

L'attitude de l'essayiste est faite tour à tour de bravoure, de désir, de possession, de soumission, de distance passionnée, de sadisme contrôlé, de rigueur, d'écoute, d'accompagnement, d'attention. Parmi les écueils à éviter, on citera l'opinion sans érudition, l'occultation de l'autre au profit de soi, l'adhésion maniaque, l'arraisonnement qui fige le mouvement de l'œuvre, l'édulcoration sous prétexte de faire mieux connaître et comprendre, le sentiment de supériorité ou de qualification morale qui viendrait de la durée de la relation entretenue avec l'objet de l'essai.

Et à la question « l'essai est-il une fiction ? », on peut répondre que si l'essayiste, ayant réuni toutes ces conditions, parvient à une vérité variable, temporaire de l'autre, en même temps qu'à un récit fictif de lui-même, c'est qu'il a su transformer l'essai.

\*

J'ai organisé deux autres Journées d'études dans le cadre de l'école doctorale de Paris 7 sur la question du livre. En avril 1999, en collaboration avec des collègues de l'UFR d'Etudes anglophones (Charles V), une journée consacrée à « La réception du roman contemporain<sup>128</sup> », s'était proposée d'explorer de façon comparative, en France et dans les pays anglo-saxons, sans limitation à une époque donnée, la notion de « roman contemporain », à travers deux approches : la lecture éditoriale qui précède et prépare la parution et la lecture publique qui la suit. Une journée fructueuse soulignant,

---

<sup>127</sup> Francis Marmande, à propos de Michel Portal.

<sup>128</sup> *La Réception du roman contemporain*, organisée par Brigitte Ouvry-Vial (UFR Science des Textes et Documents, équipe « Littérature au présent » dirigée par Francis Marmande) avec Claire Bruyère (équipe

en particulier, les liens entre récit narratif et formation identitaire du lecteur, considéré comme un sujet idéologique. L'idée de départ était que le roman, compte tenu de sa fonction sociale, propose à chaque époque, une nouvelle situation de communication. Aujourd'hui, il paraît avoir une fonction essentiellement éducative, au service de l'institution, d'un consensus sur lequel la production éditoriale s'aligne d'autant plus qu'elle est gouvernée par des impératifs économiques. La journée fut clôturée par une série de questions à l'écrivain Jean Rouaud : autour du thème « L'auteur contemporain peut-il être un classique ? », Jean Rouaud avait en particulier décrit sa position d'écrivain lecteur de ses prédécesseurs, inscrit à la fois dans une lignée et dans une dynamique autonome.

Une quatrième journée, assortie d'une petite exposition de livres d'artistes et de travaux d'édition d'art, eut lieu en mai 2000. « De la forme - livre au livre comme genre »<sup>129</sup> affirmait en préambule :

« Malgré le mot récent d'un historien du livre selon lequel c'est la « littérature elle-même » qui aurait élaboré une représentation du texte « en lui-même, séparé de toute matérialité », l'écrivain, au moins depuis Ovide, s'est toujours confronté non seulement au langage et à ses limites, mais aussi, peu ou prou, au livre. Écrire, c'est aussi hériter d'un état du livre, recevoir une forme-livre, pour l'accepter, l'ignorer, s'y attaquer, la transformer, en jouer. C'est pourquoi, quand il n'est pas imprimeur lui-même, il a du livre une connaissance intime, profonde, mais pragmatique aussi et en tant que telle non substituable

---

« L'édition et le livre aux Etats-Unis ») et Marie-Françoise Cachin (« Histoire du livre et de l'édition »), UFR d'Etudes anglophones.

à celle de l'éditeur ou de l'historien –“Quant à la question typographique, je n'y entends rien, ou du moins je n'y entends qu'avec mon œil”, écrit Baudelaire à Poulet-Malassis (10 février 1857). À l'éditeur, son heure venue, d'inventer, parfois sous la surveillance inquiète de cet “œil”, la forme induite par le texte. Écrivains, éditeurs, plasticiens, historiens de la littérature ou de la philosophie, les participants à cette journée arpenteront cet espace hybride où le geste créateur se poursuit selon des formes qui ne sont plus strictement celles du verbe ou du concept. Espace dont le livre d'artiste occupe, somptueusement, les confins. »<sup>130</sup>

Les champs de réflexion définis par ces deux dernières journées restent ouverts, d'actualité. Ils ont donné lieu à plusieurs mémoires d'étudiants effectués sous ma direction. Pour ce qui me concerne directement, ils se traduisent toutefois moins sur le plan théorique de la recherche que concrètement, dans la pratique éditoriale elle-même<sup>131</sup>.

Les Éditions l'Inventaire consacrent en effet l'essentiel de leur catalogue à quatre types d'ouvrages : des essais ou textes courts de grands auteurs de littérature étrangère, publiés en impression typographique sur papier d'art, avec un travail spécifique de mise en page au service d'une adaptation du texte, un usage des blancs, des dessins au trait, des encres de couleur différentes dans le cas d'éditions bilingues ; des albums de contes associant textes contemporains ou anciens et illustrations de peintres ; des catalogues raisonnés accompagnant des expositions mais ayant un statut

---

<sup>129</sup> Organisée par Brigitte Ouvry-Vial et Yannick Séité (équipes « Littérature au présent » dirigée par Francis Marmande et équipe « Théorie de la littérature et sciences humaines », dirigée par Julia Kristeva et Evelyne Grossman).

<sup>130</sup> Les programmes des quatre journées d'études mentionnées sont présentés en annexe.

de livres d'art autonomes ; des carnets de voyage, carnets de poètes ou de peintres avec aquarelles annotées, dessins, photos, croquis.

Soit un travail formel dans lequel l'ensemble du livre, comme le texte écrit, est considéré comme un tableau dont il faut organiser la lecture.

---

<sup>131</sup> OUVRY-VIAL (2003b).

## CORPUS ET TRAVAUX RECENTS

**A** l'intérieur du cadre de recherche défini, les objets et pistes de recherche possibles, d'importance inégale, sont nombreux. Certains sont en cours, d'autres envisagés :

Compte tenu de la dimension plastique et spatiale du livre, on pourrait s'interroger sur la transposition possible au livre et à la conception du livre, de modes et systèmes de représentation plus codifiés comme le théâtre (comparer mise en page et mise en scène) ou la peinture (comparer le livre et le tableau). Les écrits et travaux de marchands et éditeurs d'art tels que Kahnweiler, Berthelé, Tériade ou Vollard peuvent y contribuer.

Partant de la notion d'interprétation, de rôle, de personnage, de traduction, on peut se demander de qui l'éditeur joue le rôle ? Celui de l'auteur, du lecteur, le sien propre ? La proposition de Roger Chartier<sup>132</sup> sur la mise en livre à l'âge classique qui résulterait d'une adéquation à une lecture supposée du lecteur tout en cherchant à produire et imposer une lecture donnée, peut-elle s'appliquer à notre époque et pour le texte littéraire seulement, dans un contexte tout autre de production éditoriale et de développement de la lecture ? Si l'éditeur conçoit l'ensemble des éléments par lesquels le texte est donné à lire dans le livre, quel est son objectif ? Ou plutôt quels sont les objectifs possibles des différents éditeurs de littérature ?

S'agit-il d'établir les conditions d'une lecture immédiate, facile par un lecteur ordinaire, ce qui ne suppose pas nécessairement la préparation d'un texte au rabais ? S'agit-il de provoquer une émotion esthétique chez un lecteur romantique ? Ou, bien



mieux, s'agit-il de solliciter chez un lecteur « mystique », une pratique de lecture sensible, capable de le toucher mais aussi de le transformer ? Ne pourrait-il s'agir, seulement et surtout, de travailler la performance du texte pour le rendre accessible à un lecteur compétent ? Cela suppose un lecteur sachant lire, « bien »<sup>133</sup> lire, et en même temps ouvert, libre, sans a priori. Aux yeux duquel le texte s'impose comme une évidence parce que l'éditeur s'efforce de retrouver le sens voulu par l'auteur, tout en sachant que sa lecture est au moins autant reconstitution de ce sens voulu que constitution d'un autre.

Certaines positions d'écriture et de lecture sont étudiées parce qu'elles formulent de façon explicite la position de l'éditeur, la représentent ou s'y apparentent. À titre d'exemple on peut citer Cioran dans *Anthologie du Portrait (De Saint Simon à Tocqueville)* ou plus encore dans *Exercices d'admiration*, une série de portraits qui, par le biais de la négation, de la destruction, de « l'assassinat par enthousiasme » constitue une confession, un récit de soi confirmant que la poïesis est la jouissance de l'œuvre qu'on a faite soi-même, la marque de l'activité artistique autonome. Le rapport à l'autre qui y est exprimé révèle aussi une méthode d'assimilation du savoir-faire poétique des écrivains « admirés » sur la base de laquelle l'auteur cherche à provoquer l'adhésion du lecteur. L'auteur lui-même est dans les cas cités le principal bénéficiaire du travail critique et éditorial accompli.

Font également partie du matériau ou du corpus mobilisé, des introductions, avant-propos d'éditeurs particulièrement remarquables (d'autres au contraire servant de contre exemples) ou encore des préfaces ou postfaces d'ouvrages rédigées par les auteurs, les traducteurs des œuvres.

---

<sup>132</sup> CHARTIER (1985).

<sup>133</sup> Jean Hébrard définit le « bien lire » comme l'aptitude à « s'ouvrir à des textes nouveaux sans se soucier de conformer la compréhension qu'on en construit à celle qui est communément reçue dans le groupe social détenteur des pratiques du livre ». Cf. CHARTIER (1985), p.61.

Enfin, une partie de ce travail s'appuie sur les ouvrages publiés dans le catalogue des Éditions L'Inventaire, dont je suis une des deux directrices littéraires. Sur la base des notes d'atelier, de fabrication, d'évolution des ouvrages dont j'ai préparé l'édition, on peut décrire le protocole éditorial mis en place. Et les états successifs des manuscrits, les interventions sur l'écriture, d'importance variable, permettent d'évaluer l'incidence de l'acte éditorial sur son « point d'accomplissement », sur la *performance* du texte, comprise comme sa capacité à atteindre ses objectifs et à toucher le lecteur.

Si je me propose d'étudier, à travers mon expérience personnelle et professionnelle, la posture de l'éditeur à l'égard du livre et de la littérature, d'être donc, en partie du moins, le sujet et l'objet de l'étude, ce n'est pas pour défendre une vision intimiste de l'édition ; même si l'affectif joue un rôle dans la création des représentations. Le cas précis du petit éditeur que je suis sera plutôt considéré comme significatif d'une certaine idée de la littérature qui, si elle est clairement traduite dans le travail éditorial, peut être comprise par les autres (lecteurs et auteurs).

Ma réflexion critique sur l'activité éditoriale ne contribue pas, on l'aura compris, à une sociologie de la lecture. Il ne m'importe pas de savoir qui lit quoi. La question du comment serait davantage au centre de mes préoccupations, mais seulement dans la mesure où ce « comment on lit » instruit et soutient en partie le processus éditorial de transmission d'une certaine idée de la littérature et d'invention des formes et modalités de cette transmission. Il ne m'importe pas non plus de mettre en évidence une systématique de la lecture éditoriale dont je pourrais ensuite faire la glose et pourquoi pas la théorie. Ce qui m'intéresse c'est de mettre en évidence les liens intimes entre

écrire, lire et éditer qui font de l'édition non seulement une condition mais aussi une réponse aux propositions, une modalité nécessaire de la littérature.

C'est en ce sens que cette réflexion s'inscrit dans une étude plus large des pratiques contemporaines de lecture, c'est-à-dire des pratiques de lecteurs instruits, non seulement capables de lire toutes les formes d'écriture imprimée ou cursive<sup>134</sup>, mais aussi de les comprendre, les maîtriser, les organiser selon les besoins auxquels elles répondent : se détendre, se cultiver, penser, communiquer, écrire à quelqu'un, travailler...

\*

Les travaux déjà réalisés et publiés dans ce domaine sont de plusieurs ordres :

1. Il y a les articles et communications qui portent sur l'organisation du monde éditorial et ses effets sur la production littéraire contemporaine. L'Histoire du livre étant organisée de plus longue date dans les universités anglo-saxonnes que chez nous, ces travaux ont été publiés et présentés en anglais dans des revues et colloques internationaux. Ils mettent l'accent sur la politique éditoriale des éditeurs européens, sur la place de la littérature dans cette politique et ce par opposition au règne exclusif de la loi du marché qui gouverne la vie et la production éditoriales aux Etats-Unis. On signalera ainsi :

- Deux communications présentées lors des congrès annuels de la Society For History of Authorship, Readership, and Publishing (SHARP) : « Small and big

---

<sup>134</sup> En lisant l'ouvrage dirigé par Roger Chartier « Pratiques de la lecture » (CHARTIER, 1985) on se rend compte que sous l'Ancien Régime, la notion de compétence, le savoir lire et savoir écrire se traduisaient de manière très concrète, séparant ceux qui avaient appris à lire et à écrire et ceux qui - ne disposant que de rudiments éducatifs-, savaient seulement déchiffrer quelques graphies : ils savaient « lire la lettre moulée » comme dit Lubin dans son dialogue avec Clitandre, c'est-à-dire, commente Roger Chartier, la lettre romaine de l'imprimerie, mais ils ne savaient pas « lire l'écriture », c'est-à-dire la cursive manuscrite. »

publishers »<sup>135</sup> et « Visible loyalties : a tribute to XVth century printers and publishers by small XXth century publishers »<sup>136</sup>.

- « Aspects of French publishing », une conférence prononcée à l'Université de Stockholm, en décembre 2001, organisée conjointement par le département de Langue et Littérature française et le département de sciences de la communication.

- Enfin, « Is literature a rare species? Big and small publishers in France »<sup>137</sup> un article paru dans la revue *Contemporary Publishing Quarterly*.

2. Il y a les travaux qui contribuent à une « anatomie du geste éditorial ».

Certains sont des conférences ou séminaires, « Publier de la littérature persane contemporaine : choix des traductions, adaptation, réception »<sup>138</sup>, « Le Paradoxe de l'éditeur ou la recherche d'une ascèse critique »<sup>139</sup>, « L'Esprit des collections »<sup>140</sup>.

D'autres sont des articles, comme « The Publisher's double motto : Jean Paulhan's self-erasing and critical intervention » in *The power of rhetoric, the rhetoric of power*, Conference at the Institute of Romance Studies, London University and University of Aberdeen, Londres, à paraître in *Yale French studies*, 2004.

D'autres encore sont les Journées d'études organisées dans le cadre de l'École doctorale de Paris 7, dont on rapporté les objectifs et les principales conclusions. Elles font apparaître, globalement, que l'approche théorique et critique de la production éditoriale contemporaine – par opposition à l'approche historique de la production des siècles passés-, est un domaine encore largement inexploré. En France du moins, les

<sup>135</sup> ( SHARP 20<sup>th</sup> Conference, Gutenberg Universität, Mayence, Juillet 2000)

<sup>136</sup> (Sharp 21st Conference, Williamsburg (États-Unis), 19-22 juillet 2001).

<sup>137</sup> OUVRY-VIAL (2003b).

<sup>138</sup> OUVRY-VIAL (2001a).

<sup>139</sup> OUVRY-VIAL (2001b).

<sup>140</sup> OUVRY-VIAL (2002d).

archives d'éditeurs ne sont recensées, rassemblées et triées que de manière progressive, depuis peu et sur la base de la libre volonté des ayant droits, à l'Institut Mémoire de L'Édition Contemporaine (IMEC). Souvent prestigieuses en matière d'histoire contemporaine du livre et de l'édition (archives d'auteurs, d'éditeurs, correspondances), elles n'ont pas encore fait l'objet de nombreuses études, ou d'études générales, les recherches ayant surtout donné lieu, à ce jour, à des monographies.

Cet axe de recherche ouvre, en perspective et dans une approche comparatiste de la littérature et de la production éditoriale de littérature, sur la définition d'une éventuelle culture commune et européenne du livre<sup>141</sup>.

3. Troisièmement, il y a les directions de mémoires d'étudiants (maîtrise et DEA), sur des questions d'histoire éditoriale, de pratiques éditoriales, de liens entre production éditoriale et production littéraire. Leur liste figure en annexe, au titre des activités d'encadrement.

4. Quatrièmement, ces questions font l'objet des enseignements que je dispense à Paris 7 et des conférences prononcées dans le cadre d'écoles doctorales.

5. Un cinquième volet est constitué non de travaux critiques proprement dits, mais de travaux éditoriaux réalisés essentiellement dans le cadre des Éditions L'Inventaire. Outre des remarques ponctuelles, on consacre à ce dernier volet un chapitre à part du dossier de synthèse, sous la forme d'un « bilan d'une expérience d'édition »<sup>142</sup>.

---

<sup>141</sup> Qui fait l'objet d'un cours en préparation.

<sup>142</sup> Un choix de titres parus figure dans le curriculum vitae joint à cette synthèse.

**D**epuis que je suis éditeur indépendant<sup>143</sup>, j'ai adopté à l'égard des textes que j'avais choisi de publier une forme d'ascèse critique. Partant d'une expérience de lecture à la fois personnelle mais, à des degrés divers, partagée par d'autres qui venaient la confirmer, cette ascèse critique met en pratique la définition Blanchotienne de la lecture comme « travail désœuvré de l'œuvre ». Elle repose aussi sur les constats expérimentaux évoqués dans les pages qui précèdent :

- Du fait de la réciprocité de la lecture et de l'écriture, la somme des livres qu'on a lus et l'appétit qu'on a d'en lire davantage peut atteindre un seuil où on passe de la consommation individuelle à la restitution de ces lectures par le biais de l'édition.
- Et, deuxième constat, il est nécessaire, pour comprendre et actualiser la pensée des autres dans l'édition, de la faire passer par soi-même - exercice auquel tous les écrits ne se prêtent pas également, ce qui, pour l'éditeur, constitue un premier élément de sélection.

Il me fallait donc, par un exercice à la fois de synthèse fusionnelle et de mise à distance, m'affranchir de l'analyse de la matérialité du texte - déroulement, détail des chapitres ou parties, informations sur l'auteur, écrits préalables, champ littéraire ou linguistique dans lequel le texte s'inscrivait -, pour atteindre, dans une sorte de vision mentale, immédiate, condensée, un profil du livre à venir. Cela suppose à la fois une concentration sur le texte et un effacement du jugement conventionnel, une tension extrême et en même temps une disponibilité de l'esprit prêt à toute éventualité<sup>144</sup>, une

<sup>143</sup> C'est-à-dire, depuis la fondation des éditions L'Inventaire, il y a dix ans (1993-2003).

<sup>144</sup> Finalement, de manière comique, je me sens en abordant un manuscrit prometteur, dans l'état du soldat au front, tel que EM Remarque le décrit : « Soudain s'insinue dans nos artères, dans nos mains, dans nos yeux une

mobilisation complète doublée d'un oubli de soi pour pouvoir pleinement, mais en silence et presque *in absentia*, prononcer un jugement critique . Par quel mode de lecture ? Lire le texte une première fois, de manière volontairement rapide, afin d'en saisir le ton ; pour voir s'il a un ton. Si le texte n'a pas de ton, en rester là. S'il a un ton, même feutré, masqué par de multiples défauts, inachèvements, poursuivre. Commence une autre lecture, plus attentive et de laquelle, en même temps que je lis, je m'échappe régulièrement, pour constituer mentalement l'image parcellaire, vague encore, du livre que ce texte pourrait devenir. Moins qu'une image précise de livre, c'est plutôt la lecture éventuelle de ce texte devenu livre que j'envisage, dont j'étudie la possibilité. Et si c'était un livre ? De nombreux textes ne résistent pas à cette question ; la projection est impossible, l'image noire ou inexistante ; le texte s'égare, par suite d'un manque de substance qui l'empêche de prendre corps, de rentrer dans le corps d'un livre, quel qu'il soit. Nombreux sont les écrits qui, au demeurant corrects, restent sans avenir, ne deviendront jamais livres. Et le jeu du « si c'était un livre ? » s'arrête de lui-même.

Par cette ascèse, je cherchais à faire rejoindre de manière renouvelée et à retrouver pour et dans chaque lecture, trois situations formelles de référence : la rigueur de la poésie qui, libérée des conventions de la langue ordinaire, la rend apte à la saisie singulière de l'expérience ; l'amplitude du récit qui opère et permet la fusion psychologiquement complexe du réel et de la personne ; la justesse intuitive d'une traduction, fidèle non à la lettre mais à l'esprit du texte, qui rapproche les livres de soi pour les rendre et les offrir, de manière sensible et compréhensible, à son époque. Une fois parvenue à l'épure, une fois le livre terminé, je savais que cet accomplissement dans lequel j'avais mis beaucoup de moi n'était qu'une proposition possible, parmi d'autres, éphémère. Sauf qu'il faudrait attendre longtemps et peut-être toujours pour que

---

attente contenue, une façon d'être aux aguets, une acuité plus forte de l'être, une finesse singulière des sens [...] » *A L'Ouest rien de nouveau*, Éditions Stock, p. 44.

quelqu'un d'autre entreprenne, du même texte, une nouvelle édition. Et je me mettais à la recherche du nouveau texte qui viendrait à son tour, par un nouveau dispositif, ou plutôt un arrangement nouveau des trois mêmes figures formelles, modifier le paysage créé par tous les précédents.

Aujourd'hui<sup>145</sup>, je me tourne tout de suite vers une pensée pratique :

l'appréhension, la reconnaissance, la rencontre avec le texte doit être rapide, immédiate ou bien elle n'est pas. Je ne passe plus par un long cheminement pour parcourir toutes les dimensions du texte, vision radiographique suivie d'un diagnostic. Je n'y pense plus, l'opération se fait de manière insensible. En revanche, la pensée du livre lui-même, du texte transformé et à venir, s'empare de moi et devient obsédante. Dès l'instant qu'un manuscrit m'intéresse, que je crois tenir un texte tel que je l'attendais, je l'intègre mentalement dans la forme livre possible qui me semble lui correspondre, qui émane de lui : avec ou sans rabats, petit ou grand format, à la française ou à l'italienne, sur papier tramé, bouffant ou offset, Garamond ou Plantin ou typo plus impersonnelle, place du folio, interlignage, marges, blanc tournant... Cette préparation devient d'autant plus taraudante que, faute de pouvoir être mise à exécution rapidement, c'est comme si j'en restais à une lecture inachevée. Je ne lis plus le texte que, par anticipation, dans la forme finale du livre. Je travaille cette forme dans ma tête, presque inlassablement et c'est pour me débarrasser de ce ressassement fatiguant qu'à un moment donné, l'édition est lancée : vient alors, à ce moment-là seulement, le travail sur le texte, son établissement, épreuves, paratexte, couverture, puis la fabrication, films, ozalids, bon à tirer... Pourtant, cette concrétisation ne peut être immédiate, il faut une maturation, un test et cap de résistance au temps que certains textes ne parviennent pas à passer.



De quelque manière que je m'y prenne, que je parte, comme autrefois, d'une assimilation et synthèse distancée du texte pour aller au livre ou que je parte, comme aujourd'hui, d'une forme livre progressivement pétrie, ajustée sur le texte comme un moulage à la cire perdue, la forme du livre vient de l'intérieur du texte ou plutôt de la lecture intériorisée du texte. La lecture, base de l'acte éditorial, est évidemment seconde, mais elle partage avec l'écriture un territoire : elle repose en effet sur une perception complexe et dense de l'objet, faite de reconnaissance, de plaisir pris à sa reconnaissance et son imitation, soit une perception qui affirme la suprématie de la connaissance par les sens sur la connaissance par les concepts. Cette lecture contemplation est une attitude esthétique qui produit l'image du texte nécessaire à son édition, à sa naissance (*edere*) en un objet constitué.

L'acte éditorial est une action propre à produire la forme linguistique, musicale, figurative, visuelle idéale, selon les signes et schémas esthétiques de l'œuvre écrite ou plastique. Kahnweiler disait que « vendre des livres, c'est donner à voir ». Le but de toute édition est de proposer une lecture de l'œuvre par le biais d'un arrangement conceptuel et formel : établissement du texte, présentation, traduction, mais aussi papier, format, mise en page, typographie, car la dimension visuelle et la prise en main physique de l'objet livre sont autant d'enjeux du texte, qui en conditionnent le sens et l'interprétation.<sup>146</sup>

Le livre, contrairement aux croyances ou peut-être aux apparences, n'est pas seulement un texte augmenté, une forme allongée, volumineuse du texte, pas seulement une forme seconde du texte, étape ultérieure de son développement, lieu

---

<sup>145</sup> –est-ce une question d'expertise ou d'avoir constaté qu'il est impossible de tout arpenter ? que seule est possible une vue partielle des dispositions de soi au monde ? qu'avec l'expertise est venu un sentiment d'habitude ?-

<sup>146</sup> Les nouvelles technologies et supports de l'écrit font apparaître une distinction entre l'écran qui serait un lieu d'exposition, de circulation du savoir et de l'information sur un mode analogique et l'imprimé pensé davantage comme un objet tautologique régi par les lois de composition, de disposition qui sont celles du tableau, dans lequel le rendu de l'œuvre, de sa tonalité, doit être le plus juste et le plus immédiatement visible.

d'épanouissement, de plénitude de son sens par la transmission au lecteur. C'est d'abord et paradoxalement, une forme première, un genre implicite, à part entière, dans lequel s'inscrit l'écriture, un creuset ou recueil approprié à la transmission, une potentialité aussi, décelable dès les premiers stades de l'écriture. Écrivains et éditeurs écrivent et éditent des livres avant ou au moins autant qu'ils n'écrivent et éditent des romans, des essais, de la poésie. La forme, « le livre » constitue – et peut-être d'autant plus aujourd'hui qu'elle est concurrencée par d'autres supports du texte-, un médium, un genre à part et une forme générique qui englobent les autres genres et les déterminent, les conditionnent, les informent. Chacun joue un rôle dans la conception du livre. Les approches sont réciproques et complémentaires, si ce n'est dans la méthode du moins dans les objectifs. L'écrivain hérite de la forme livre, s'y tient, s'en sert ou la manipule, l'éditeur comprend la forme induite par l'œuvre et y répond.

Encore faut-il souligner ce que cette distinction peut avoir de factice. Dans la première partie du Xxe siècle, l'usage était que nombre de textes soient écrits puis publiés sur fond d'échanges et de discussions continues entre l'auteur et l'éditeur (les correspondances de Paulhan avec ses auteurs en témoignent), et les formes ou collections prestigieuses représentaient pour les écrivains un moteur et un cadre d'écriture : ainsi de *Métamorphoses* pour Michaux, de *La Pléiade* pour Céline... La forme même du livre ne relève pas toujours d'un choix maîtrisé, mais est également dépendante des circonstances : des épisodes historiques précis comme l'occupation en France, comme le régime soviétique (comme évoqué dans le livre de Mikhaïl Ossorguine, *La librairie des écrivains*<sup>147</sup>, récemment mis en scène à l'Odéon) ont eu des conséquences sur la liberté intellectuelle d'éditer mais aussi sur les moyens techniques de le faire : la pénurie de papier, le contrôle des imprimeurs, les interdits ou dangers à

---

<sup>147</sup> Publié aux éditions Interférences, Paris, 1998.

braver, l'absence d'argent... ont surdéterminé l'enjeu formel du livre, aussi bien pour l'écrivain, l'artiste que pour l'éditeur. Plus récemment, au contraire, il semblerait que la forme livre ne réponde à un intérêt commun de l'écrivain et de l'éditeur que chez les petits éditeurs tandis que, dans les grandes maisons, les préoccupations de rentabilité médiatique et économique poussent à une standardisation, un alignement de l'écrit et du livre sur une forme jugée porteuse.

Enfin, si le livre est un genre en soi, l'éditeur est le maître de ce genre. Mais la définition qu'il en fait diffère grandement selon les personnes ou les époques. Octave Uzanne, par exemple, un éditeur bibliophile français du XIXe, disait que « le livre est comme le vêtement de la pensée », tandis qu'Hubert Nyssen, fondateur des éditions Actes Sud définit le livre comme le « rempart du texte ». Le premier suggère que le livre est une enveloppe de surface, extérieure, mais sans laquelle c'est la pensée, nue, qui ne peut pas se montrer ; le second fait du livre un édifice solide et imposant capable à la fois de délimiter et de protéger le texte de l'extérieur.

Pour moi, entre texte et livre il n'y a pas de différence de nature, de constitution. Le livre c'est la forme évoluée du texte, sa forme achevée parce que lisible. Le livre, c'est la mesure de l'aptitude du texte à la lecture.

\*

On perçoit ainsi que le but du travail de recherche entrepris n'est pas de pallier l'absence de théorie éditoriale formelle. Ce serait un contresens. L'absence de théorie formelle pure est une condition nécessaire au bon exercice de cette *pratique* qu'est l'édition. Une pratique qui doit rester ouverte sur le texte, labile : il y a choix, un éditeur n'éditant pas tout ce qui se présente, mais il n'est tenu de justifier ses choix ; les livres, s'ils sont bien édités, doivent parler d'eux-mêmes. Bien plus, au moment d'entreprendre un essai de description et de définition, une anatomie du geste éditorial,

j'ai conscience de la position contradictoire dans laquelle elle risque de me mettre ou de l'écueil vers lequel elle pourrait m'entraîner.

D'abord, le commentaire est inapproprié. Car commenter, c'est prolonger un texte, une idée, une pensée, une forme dans un discours second, un discours sur, et une analyse qui, par la forme même se distingue de son objet. Or, éditer, c'est au contraire rechercher la synthèse, l'osmose, la fusion implicite entre l'idée, la pensée et son édition ; c'est adhérer pour mieux souligner, assurer une transparence.

Ensuite, commenter, décrire, analyser, propre de l'essai, cela passe par les mots. Or, l'intervention de l'éditeur –si elle est éminemment perceptible, visible – ne passe pas par les mots. Elle se traduit avant tout par un ensemble de signes discrets, d'indices. C'est un travail d'encodage, d'indexation. Éditer, c'est encoder le texte non pas en le surchargeant, en lui imposant un système personnel de lecture, mais en en faisant ressortir la personnalité propre par une lecture investie, intime, rigoureuse, approfondie. Contradiction apparente entre la mobilisation, l'engagement total et l'abnégation, l'effacement devant le texte, le renoncement au « dire » que l'acte éditorial exige pour être véritablement fondateur.

Car éditer, c'est fonder. D'abord retrouver l'écriture, geste fondateur du texte, ensuite renouveler ce geste pour transformer le texte en livre et permettre un nouvel acte fondateur, celui du lecteur.

Enfin, éditer c'est retourner à la source, à l'origine mais aussi parcourir et préparer le chemin qui mène au but, la lecture. Et faire sans cesse des allers-retours entre l'origine et le but tout en tenant ensemble, de façon continue, ces deux bouts de la chaîne. De l'écriture à la lecture de la lecture à l'écriture, à la fois en aller-retour et aussi en comprenant que l'écrivain est lui-même un lecteur, que les livres qu'il a lus fondent son écriture de même que la lecture de ses livres incitera d'autres à écrire à leur tour.

La seule description pertinente de l'acte éditorial serait donc une description in situ, expérimentale, clinique, de l'atelier, des outils et des effets du geste éditorial. Un précis qui tenterait, par un découpage en gestes séparés, identifiés et nommés distinctement les uns des autres, une nomenclature de l'acte d'édition et peut-être un modèle. Sachant que ce modèle, mélange d'expérience acquise, de méthode forgée sur le tas et d'idéal à atteindre, est un modèle en mouvement, réformable, méthode ajustable en fonction du réel, de l'idéal, des personnes, des œuvres. D'où l'intérêt d'une réflexion sur *les* manières d'éditer qui sont des manières de lire, de dire, de donner à voir, de restituer ou conférer au texte par l'objet une dimension poétique et ou plastique qui ne va pas de soi.

C'est dans et par l'altérité qu'émerge l'individualité du texte. L'œuvre d'art est un pont entre créateur et lecteur et l'éditeur critique est l'artisan de ce pont : il refait le cheminement de la création avec l'artiste ; il incarne le public que toute œuvre vise ; il n'édicte pas de loi, ne prononce pas de sanction, mais il engage le débat ; serviteur de plusieurs maîtres, il n'existe qu'à travers les textes mais l'inverse est aussi vrai ; si sa façon de juger est estimée outrecuidante, c'est parce qu'il engage sa responsabilité personnelle vis-à-vis de lui-même, de ses lecteurs, d'une vérité ; il préfère les auteurs qui interrogent à ceux qui répondent ; il ne cherche pas le succès commercial mais une écriture.

\*

La lecture que constitue et propose l'édition d'une œuvre cherche par un agencement subtil mais visible aussi à prolonger les intentions d'écriture de l'auteur, celles qu'il a explicitement exprimées, celles que l'éditeur a implicitement cru lire et à les transmettre au lecteur, soit au lecteur réel dont le goût pour un ouvrage ou un auteur est connu, soit pour un lecteur potentiel dont on veut susciter l'intérêt. Bien entendu,

cette manière d'éditer, si didactique qu'elle puisse être, n'a pas toujours l'effet direct escompté. Reste que malgré l'écart entre intention d'auteur, intention d'éditeur et réception du lecteur, la lecture éditoriale reflète et matérialise un plaisir du texte, un désir du livre qui aiguise et prépare le désir et le plaisir du lecteur. Et cette dimension de désir et de plaisir commun ou reconnu justifie qu'on ne réduise pas la manière d'éditer à une pure stratégie de séduction même si parfois on peut s'interroger sur la pertinence de certaines opérations d'édition comme celles –sans entrer dans des distinctions entre culture savante et populaire- qui visent à transformer des textes, à en occulter l'origine, non pas tant pour faire « passer » des textes « difficiles » qu'à l'inverse, pour habiller, pour donner un vernis culturel, philosophique, historique, à des écrits qui n'en ont pas.

En tout cas, une des opérations formelles de l'éditeur consiste à s'appropriier ou à user d'éléments provenant de cultures, de genres ou encore d'époques différentes et à les rendre accessibles au lecteur ou encore à restituer une dimension du texte perdue par la succession des éditions dans le temps. Le résultat visé par les opérations éditoriales ou le but atteint est au minimum un éclairage du texte, au maximum la création d'un sens tiers, né de la rencontre du texte et du livre, voire du texte et de l'image dans le cas des livres d'artistes. Et la réussite repose sur la justesse du travail éditorial, c'est à dire sur une intervention maîtrisée, avec sens du risque mais aussi mesure, doigté.

\*

#### *ÉTUDE D'UN EXEMPLE D'APPROCHE CRITIQUE*

On en donnera pour exemple l'introduction de Bernard Leulliot à l'édition de 1998 des *Chroniques du siècle, 1918-1932*<sup>148</sup> d'Aragon. Cette introduction est destinée à justifier l'édition entreprise et la méthode employée ; Bernard Leulliot y explique et présente les critères de sélection des textes réunis dans l'ouvrage.

---

<sup>148</sup> ARAGON (1918-1932), pp. i-xiv.

La première justification de ces critères est empruntée à Aragon lui-même qui – dans sa préface à l'œuvre poétique- décrit le dispositif mis en œuvre et parle d' « écrits qu'on ne tient généralement pas pour de la poésie ». Un terme qui désigne, selon Bernard Leulliot, le corpus désormais invisible des interventions de l'auteur qui se situent en marge de son œuvre poétique et se distinguent de cette œuvre « par la nature de leur support d'origine, essentiellement journalistique ». Si le lecteur ne s'étonne pas de voir surgir sous forme d'ouvrage constitué, d'ensemble fini, une série de textes épars, écrits séparément les uns des autres dans le temps et que ne réunit aucune intention préalable de l'auteur, il prend toutefois la mesure des premiers effets de l'acte éditorial : rassembler ces textes et donner à ce rassemblement le statut de corpus, invisible jusque là, du fait même de leur dispersion et disparité. Donner ensuite à ce corpus qu'on n'avait pas identifié comme tel une place dans le reste de l'œuvre. Publiés de longue date, largement commentés et rassemblés en œuvres complètes, les écrits d'Aragon ont fait apparaître l'importance de la dialectique, du mouvement d'un livre à l'autre ; les textes épars réunis dans ce volume ont un rôle dans ce mouvement, et leur rassemblement sous le titre de *Chroniques* le souligne.

Cependant, ce passage de l'invisible au visible ne suffit pas *en soi* à justifier l'entreprise éditoriale des *Chroniques*. Bernard Leulliot n'en reste pas là et explique au contraire que ces *marginalia*, textes de circonstance « où se joue le rapport du littéraire et du politique qu'Aragon a toujours considéré comme déterminant sa vocation d'écrivain *réaliste* », n'est pas une innovation. Aragon lui-même a rassemblé certains de ces textes dans *L'œuvre poétique*, au titre de « toutes les choses écrites au hasard d'une vie ». Ainsi associées, fondues dans l'œuvre poétique, ces textes perdent le contact avec les circonstances aléatoires – et non didactiques- de leur publication pour acquérir une

nécessité par l'effet seul de leur regroupement dans un volume. Et encore n'y sont-ils pas tous.

Le but des *Chroniques* est de rassembler des « actes de parole » dans un volume à part qui les protège de la contamination inhérente à l'œuvre complète et qui souligne la place qu'ils occupent, le rôle qu'ils jouent dans l'œuvre d'Aragon. D'où le choix du titre « *Chroniques* », destiné à rendre compte de la logique chronologique, historique à laquelle obéissent les textes.

Mon propos n'est toutefois pas ici de reprendre, en le paraphrasant, l'introduction de Bernard Leulliot. Il s'agit plutôt, en considérant l'entreprise d'édition de ces textes comme un cas d'école, d'en extraire les éléments indicateurs d'une démarche et d'une méthode éditoriale à l'œuvre dans cette édition, mais valable également pour d'autres. J'en proposerai donc un relevé assorti de brefs commentaires :

1/ L'éditeur cherche et trouve dans l'œuvre de l'auteur lui-même la justification de l'entreprise éditoriale qui doit aller dans le sens de la lecture par l'auteur lui-même, de son œuvre. Il n'en propose pas une contre lecture, ou une décontextualisation. Ce serait là, éventuellement, le rôle du critique. Si l'éditeur exerce une fonction critique, celle-ci ne se traduit pas par la superposition ou l'imposition d'un discours personnel sur celui de l'auteur, sur l'œuvre et qui viendrait s'y substituer ou en souligner les manques.

2/ Le choix du titre, prérogative éditoriale, va dans le sens d'un éclairage de l'œuvre, des textes mêmes concernés et de leur transmission la plus fidèle possible au lecteur. En ce sens, Bernard Leulliot explique le choix du terme de « *Chroniques* » par la souplesse formelle qu'il suggère, la multiplicité des formes et des styles, et par sa conformité au caractère polygraphique de l'œuvre d'Aragon.



3/ C'est à l'œuvre encore elle-même que l'éditeur a recours pour définir les enjeux pressentis comme étant ceux de ces actes de parole réunis sous le titre de « *Chroniques* ». Rappelant les premiers articles de « critique synthétique » d'Aragon et surtout son projet — élaboré dès 1922, d'une « histoire littéraire contemporaine », l'éditeur insiste sur la dimension nécessairement littéraire aux yeux d'Aragon de l'approche et de la compréhension de l'histoire.

4/ Cette perspective organise et fonde la cohérence des actes de parole réunis dans l'ouvrage. Loin d'être des interventions diverses et disparates arbitrairement réunies en volume, une exploitation et déclinaison gratuite d'une partie de l'œuvre sans valeur ajoutée par rapport à ce qui est déjà publié, ces actes de parole apparaissent au contraire comme les minutes de cette vaste histoire, racontée quasi au jour le jour et poursuivie des années durant avec constance, rigueur et fidélité par rapport à un précepte implicite de départ : la subordination de l'exposé des faits à leur situation dans le temps.

5/ S'il laisse aux « faiseurs de manuels » le soin de trancher — ou non- les querelles de préséance, de hiérarchie littéraire appelées par le détail même des *Chroniques*, l'éditeur tient en revanche pleinement son rôle en replaçant les *Chroniques* dans le contexte précis de l'histoire de la littérature et de la socialité littéraire dont ils sont directement issus. Encore cette précision ne fait-elle pas de l'éditeur un véritable historien, ni de son introduction une conférence. Il se limite à ce qu'il est nécessaire au lecteur de savoir pour mesurer un des enjeux fondamentaux des *Chroniques* et, par-delà cet enjeu, pour mesurer l'effet induit par les *Chroniques* au moment de leur parution : « Il n'est peut-être pas un des textes ici rassemblés qu'il ne faille lire ou relire avec l'idée qu'il [André Breton] en était le destinataire. » Une précision importante, un éclairage indispensable.

6/ Même chose pour le développement très nuancé et synthétique en même temps sur l'adhésion d'Aragon au Parti Communiste. Développement destiné à éclairer le dialogue avec Breton, les liens complexes ou les compromis qu'Aragon tente d'établir entre Surréalisme et devenir révolutionnaire.

7/ Finalement, la grandeur et l'efficace de cette interprétation éditoriale, comme de la méthode qui en découle, se résume en un mot, d'apparence simple, une évidence, pourtant difficile à atteindre, que l'éditeur propose en conclusion et dont il fait son mot d'ordre : « La connaissance de cause. » Un exemple à méditer.



**IV**

**BILAN PARTIEL D'UNE EXPERIENCE D'ÉDITION**

***L'INVENTAIRE (1993-2003)***



Les « Petits grands textes » sont une série d'ouvrages publiés de manière échelonnée depuis 1996 dans la catalogue général des Éditions L'Inventaire. Ce n'est pas une collection dont le principe, établi a priori, aurait ensuite été appliqué à la sélection des textes. Cette série résulte plutôt d'un mode d'élection cohérent depuis le départ mais intuitif, et dont la définition a été formulée au fur et à mesure. Le titre employé pour désigner ces ouvrages comme un ensemble, « Petits grands textes », ne désigne pas une thématique, mais constitue plutôt une dénomination de travail, à visée descriptive, qui est apparue formellement avec *l'Histoire Inachevée et sa fin* de Volker Braun, soit le 7<sup>ème</sup> titre de la série, paru en 2001. Les titres de la même série, parus antérieurement et rappelés de l'un à l'autre sous la mention « Chez le même éditeur », n'étaient pas isolés du reste du catalogue de L'Inventaire. La mention « Dans la même collection » est apparue au 6<sup>ème</sup> titre, *Ces murs qui nous écoutent* de Spôjmaï Zariâb, paru en 2000, mais aucun nom précis de collection n'y était associé.

Aujourd'hui, neuf titres ont paru, dont trois de Volker Braun et deux de Houchang Golchiri, la poursuite d'un même auteur étant un élément de cohérence de la collection et deux nouveaux titres d'auteurs étrangers contemporains sont envisagés pour 2004, traduits l'un du macédonien, l'autre de l'arménien. A ce stade, il est possible de souligner les caractéristiques communes qui déterminent l'appartenance de ces textes à la série et de décrire les étapes successives qui ont conduit à une entité.

Il s'agit de littérature étrangère.

De grands auteurs vivants ou contemporains, reconnus au moins dans leur pays.

De textes courts qui ne sont pourtant ni secondaires ni marginaux ni mineurs par rapport au reste de l'œuvre des auteurs<sup>149</sup>, mais qui y appartiennent de plein droit.

De récits ou romans courts, genre qui, par sa brièveté même, fait partie de la tradition littéraire et linguistique dans laquelle l'auteur s'est illustré.

<sup>149</sup> Comme peuvent apparaître mineurs au regard de leurs œuvres majeures, nouvelles ou romans inachevés ou carnets, journaux de certains grands romanciers.

De fragments de vie, forme esthétique plus fréquemment pratiquée dans des traditions littéraires étrangères où elle est aussi traitée d'une manière très libre, non réductible à la nouvelle au sens français du terme ou aux *short stories* anglo-saxonnes, deux genres très codifiés<sup>150</sup>.

De textes subjectifs à visée qu'on pourrait presque dire « intimiste » si la confrontation qu'ils opèrent entre le sujet et l'Histoire n'y était pas aussi forte et de nature à universaliser l'expérience dont ils témoignent.

De textes engagés, ne fut-ce que par le contexte extérieur, politique et social, dans lequel ils ont été écrits et à l'égard duquel ils font figure de défi.

De textes qui ont souvent fait l'objet d'un visa de censure implicite ou explicite et dont le parcours, depuis l'écriture jusqu'à la publication, la diffusion est à la fois singulier et parsemé d'obstacles.

De textes qui, pour une bonne partie d'entre eux, ont été publiés d'abord ou exclusivement en traduction à l'étranger et dont la version originale, publiée après coup, reste pour certains interdite de circulation dans leur pays d'origine. D'où le sens de nos éditions bilingues pour éviter la préséance, éthiquement inacceptable, de la traduction sur l'original.

De textes qui par leur caractère lapidaire mais dense appellent une forte contribution du lecteur.

De textes écrits au scalpel ou au burin, en tout cas ciselés à traits et coups répétés dans la pierre de la langue pour laisser le moins de place possible à l'aléatoire, au hasard de la lecture et de l'interprétation ; mais qui usent parfois de ruses pour déguiser la cible de leur dénonciation.

De textes qui posent, pour les raisons exposées, des problèmes aigus de traduction et d'édition, puisqu'il s'agit d'en restituer l'esprit et la lettre sans mettre

---

<sup>150</sup> Ce qui explique peut-être en partie pourquoi, à ce jour, aucun texte traduit de l'anglais n'est entré dans cette série tandis que de les patrimoines littéraires d'Europe de l'Est, centrale, du Sud et du Proche et Moyen-Orient semblent très riches en la matière. La brièveté et concision ne fait pas tout, il entre dans cette série un critère supplémentaire de sensibilité, d'approche subjective de l'expérience historique et plus encore de *ton*. A ce jour, nous n'en avons pas trouvé d'exemples chez les écrivains de langue anglaise. Il y a toutefois fort à penser qu'une investigation de la littérature du continent indien pourrait se révéler fructueuse.

explicitement à plat les allusions et stratégies d'évitement mais en suggérant au lecteur étranger l'enjeu caché de certaines références ou conventions.

Cette série s'inscrit directement dans la problématique éditoriale de l'Inventaire qui est d'inventorier les rapports de la Personne, singulière ou collective et de l'Histoire, passée, présente ou prise au sens d'évolution, d'étudier les effets sensibles de l'Histoire, situations historiques ou destinées sur la Personne, individu ou groupe. Un inventaire naturellement non limité aux situations et frontières nationales mais au contraire dédié à l'exploration la plus vaste possible des domaines littéraires et linguistiques parce qu'elle repose sur la conviction que la voix de la subjectivité transcendant la spécificité et la diversité des contextes, peut être largement reconnue et comprise.

Les textes brefs, par leur caractère elliptique même, ont paru mieux répondre à cette recherche d'une approche subjective des rapports de la Personne et de l'Histoire. D'autant que, loin de chercher des réponses définitives, des vérités conclusives, l'inventaire se propose un état des lieux temporaire et provisoire. Si l'on ajoute à cela qu'il s'agit de textes occupant une place de premier plan dans l'œuvre de leurs auteurs, de textes courts mais forts, de grands auteurs, on comprend qu'il faut les rendre sensibles et distincts aux yeux du lecteur en leur évitant le triple écueil d'être noyé dans la masse d'un volume d'œuvres complètes, d'une anthologie ou des innombrables plaquettes qui paraissent sous l'étiquette floue, commode et au demeurant souvent usurpée de « poésie ».

Quoiqu'on ait attendu ces textes intenses de longue date, la rencontre et la conceptualisation éditoriale de cette série s'est faite de manière quasi fortuite à partir de la publication de *Souvenirs de Lampedusa*. Cet essai de Francesco Orlando faisait partie d'un ensemble d'archives confiées à l'Inventaire par un ayant droit de Lampedusa, avec la promesse d'inédits à venir. Dans l'attente de l'inédit, ce texte sorti du tiroir où il était rangé, fut lu avec étonnement et émotion, et s'imposa a posteriori, non comme un



deuxième choix sur lequel on se rabattait faute de mieux, mais comme une précieuse lettre volée qu'on cherchait, sans savoir qu'elle était là sous nos yeux.

C'est un livre hybride, un essai à mi-chemin entre le portrait critique et l'autobiographie. Un livre fort par la distance temporelle qui sépare l'écriture de la première partie, de l'écriture de la seconde : la première, *Souvenirs de Lampedusa*, écrite tout de suite après la mort de Lampedusa, décrit de façon à la fois admirative et amère les leçons de littérature dispensées à Orlando par Lampedusa, la genèse du *Guépard* dans laquelle Orlando joue un rôle ingrat de secrétaire-spectateur, de faire-valoir méprisable et commode. La seconde, *A distances*, plus brève, détachée, vient résoudre, toutes passions apaisées, le conflit intérieur, la rancœur provoquée par la première et tirer les vraies leçons de la rencontre entre le maître et celui qui fut un temps son disciple. Un livre subtil par la multiplicité des rapports évoqués entre la Personne (Lampedusa, Orlando, leurs contemporains, le maître, l'élève, l'héritier, l'aristocrate, le bourgeois...) et l'Histoire (histoire croisée des littératures classiques et modernes, nationales et régionales, de l'enfance personnelle de Lampedusa, dont il effectue une traversée conjointe) ; subtil encore car la différence d'échelles entre les objets de pensée, les chemins, les enjeux que le lecteur est obligé d'observer, de suivre, d'embrasser. Il restitue en particulier la pertinence saisissante et dérisoire à la fois de la vision littéraire de Lampedusa, capable de broser toute la littérature occidentale dans une fresque à la fois encyclopédique et quasi prométhéenne, mais aussi d'en déformer l'universalisme par l'introduction d'une unité de mesure incongrue, dont la notion est gênante et le fond puéril : la notion de littérature *nationale qui* lui permet de séparer nettement les caractéristiques de l'Anglaise et de la Française comme s'il s'agissait de personnes physiques et morales, mais qui sert surtout de truchement pour introduire un cours magistral sur la littérature sicilienne, inclassable, unique à ses yeux. Enfin, ce livre est très juste dans le ton. Outre le caractère vivace et sensible des souvenirs mûris et aguerris, revus à distance, c'est une réflexion sur la subjectivité de la construction critique, sur l'implicite en littérature, un hommage à la lecture et à son impact sur l'écriture.

Du jour où il a été publié<sup>151</sup>, ce livre est devenu une sorte d'emblème, syncrétique, du type de texte qu'il fallait rechercher : un récit bref, essai, fiction ou autobiographie, dont la lecture procure un sentiment de pause, par l'effet d'une écriture exigeante, forte, sensible, engagée, d'un style serré, dense, sans complaisance et sans emphase, qui reste allusif et demande secrètement la collaboration du lecteur. Après quoi, c'est délibérément que le choix s'est porté sur des récits brefs, des textes denses, forts, lapidaires voire fragmentaires qui suggèrent sans développer et analyser, à la fois en prise sur le réel et à distance. Une forme textuelle brève à partir de laquelle la forme livre a été élaborée.

Le petit format a été imposé par la brièveté du texte, pour la contenir de manière cohérente. Le soin apporté à l'édition est destiné à souligner le travail de l'écriture, précieux et rigoureux. Enfin, parce qu'un petit éditeur ne concurrence pas les grands par le nombre des ouvrages ou la promotion qui entoure leur parution, mais seulement en tâchant de les rendre visibles autrement, l'ouvrage, proposé au prix du poche, apparaît comme proche du beau livre ne serait-ce que par l'exotisme de la langue d'origine, le caractère artisanal de l'édition, le traitement original de chacun des titres, la qualité du papier, de la mise en page, de la traduction et *in fine*, la rareté du texte lui-même. On en jugera sur pièce, à travers le choix de titres présentés.

---

<sup>151</sup> Je n'en étais pas le maître d'ouvrage ; cet ouvrage est paru sous la responsabilité éditoriale de Anne Coldefy-Faucard, codirectrice littéraire de la maison d'édition.



## CAS DE L'ÉDITION DE TEXTES PERSANS CONTEMPORAINS

Les chemins linguistiques empruntés par les « Petits grands textes » sont divers ; il en est un, la littérature persane, qu'ils explorent particulièrement.

Inaugurée en 1997 avec la publication de la *Chronique de la victoire des Mages* de l'écrivain iranien Houchang Golchiri, l'édition de textes persans contemporains a continué en 2000 avec un recueil bilingue de trois nouvelles de l'écrivaine afghane Spôjmaï Zariâb *Ces murs qui nous écoutent* (ainsi que *Derrière ma fenêtre, il y a un corbeau*, sept écrivains iraniens d'aujourd'hui, une anthologie de prose et poésie iranienne contemporaine publiée hors collection). En 2002, est paru un nouveau texte de Houchang Golchiri, *Le Roi des Noir-Vêtus*.

L'évidente modestie et le caractère artisanal de cette entreprise - si l'on en juge par le nombre des titres publiés- sont liés aux limites structurelles du catalogue d'une petite maison d'édition mais sont également significatifs des enjeux et du statut de cette littérature en termes de réception éditoriale, critique et publique en France. La traduction elle-même et avant elle, le choix des textes à traduire, dépendent d'une part de la conception que l'éditeur se fait d'un texte et de la spécificité de ce texte, d'autre part des attentes, des a priori, de l'imaginaire ou de la connaissance réelle du champ littéraire auquel ce texte appartient. Le choix des textes autant que leur mode d'édition (traduction, établissement, mise en page) dépendent de la réception éditoriale. L'éditeur est un interprète des idées de son temps, auteurs et lecteurs confondus, c'est aussi un traducteur au sens large, chargé comme le traducteur linguiste d'établir une relation entre deux textes, celui de la langue de départ et celui de la langue d'arrivée, mais aussi entre deux mondes, deux cultures. Car ce dont parle un texte fait référence au monde, mais a aussi des inférences sur le monde auquel il est proposé en lecture.

Bonnefoy ne conseille-t-il pas de lever les yeux du livre pour observer ce que l'écrit donne à voir du monde ?

Certains traducteurs, également conscients que leur devoir est de respecter et restituer les références comme les faits précis d'un texte, choisissent de privilégier la langue source –prenant le risque de l'exotisme, de la nationalisation du texte, - ou au contraire la langue cible – préférant ainsi un rendu libre, une adaptation ou réécriture par laquelle on récupère la langue étrangère dans la langue d'arrivée. L'éditeur, qu'il s'investisse ou non dans le travail du traducteur se pose d'abord la question du monde dont il est question et de sa réception possible : comment un univers, en l'occurrence français, va-t-il recevoir un autre univers, en l'occurrence persan ?

Bien entendu, choisir et publier une littérature étrangère, quelle qu'elle soit, relève, pour l'éditeur, d'un choix, d'un désir, d'un goût avant tout subjectifs et inscrits dans sa propre histoire, dans ses propres relations avec la littérature en général, comme avec d'autres cultures. Mais l'éditeur est aussi un lecteur qui anticipe sur les lectures à venir à partir de la sienne. Le geste éditorial est un geste individuel avec une intention collective, c'est aussi un geste subjectif à portée idéologique. Ces réflexions ne sont pas de pure forme mais nécessaires pour expliquer que la décision de publier un texte de littérature persane est une première étape de l'appropriation de ce texte, de ce champ littéraire nouveau, dans un autre, dans le champ culturel dominant en France. Que si l'éditeur s'appuie sur son expérience et son sentiment, l'appropriation qu'il fait d'un champ littéraire ne repose pas nécessairement sur une expertise. En tant qu'éditeur je m'autorise à avoir d'un genre, d'un champ littéraire un désir et une connaissance partiels et à en faire progressivement l'apprentissage. Loin d'être a priori un point de vue spécialisé, mon goût pour une littérature, au contraire, se forme et se transforme au

fur et à mesure de l'expérience éditoriale que j'en fais. À chaque nouveau titre que je publie, mon catalogue, profession de foi révisable et provisoire, se modifie. Le paysage littéraire persan qu'il propose se recompose en même temps qu'il s'augmente et qu'augmente aussi, je crois, sa crédibilité aux yeux des auteurs et lecteurs appartenant ou non à ce champ linguistique et littéraire. C'est une histoire de famille qui commence.

L'existence d'une première traduction d'un texte n'exclue pas une nouvelle traduction de ce texte. A l'inverse, l'absence de traduction ou l'ignorance dans laquelle on serait d'une littérature n'entraîne pas nécessairement une réparation de ce manque. L'approche d'une littérature étrangère ou d'un domaine linguistique peu connu ne se fait pas forcément non plus par les grands textes d'abord, les textes mineurs ensuite. Elle se fait selon un ordre aléatoire qui tient au hasard des rencontres avec des textes, des auteurs, des traducteurs. L'histoire de l'édition est même pleine d'exemples de textes découverts très tardivement ou restés scandaleusement inédits, tandis que d'autres au contraire connaissent un succès immérité. Ces injustices ou erreurs d'appréciation paraissent inadmissibles ou difficiles à comprendre aux yeux de ceux pour qui l'édition, comme l'histoire littéraire académique et officielle, est une pratique littéraire organisée, logique, rationnelle, c'est-à-dire reposant sur des critères de jugement clairement établis et hiérarchisés par ordre d'importance.

Ce n'est bien entendu pas le cas, d'où les contradictions ou aberrations visibles aujourd'hui dans le panorama de la littérature persane traduite en français : importance relative de la traduction des classiques par rapport aux auteurs modernes ; isolement ou marginalisation des classiques dans des collections savantes ou éditions « exotiques » (ce qui n'est pas le cas par exemple de la littérature japonaise ou chinoise) ; coexistence dans le catalogue persan de certaines maisons d'édition de romans grand public, sans intérêt littéraire particulier et d'inédits de grands créateurs, de maîtres comme Sadeq

Hedâyat ; éparpillement des quelques textes traduits dans plusieurs maisons d'édition ne disposant pas de véritables moyens de la promouvoir, soit parce qu'elles sont petites ou sans diffusion soit parce qu'elles pratiquent le compte d'auteur à peine déguisé ; réduction de cette littérature abondante et riche à des parutions en revues ou des anthologies qui ne font pas ressortir la spécificité et la dimension véritable des auteurs ; et enfin absence notoire de traductions de grands auteurs, comme Nimâ Youchidj, pour n'en citer que lui.

Je pourrais continuer la liste des observations, m'en étonner, déplorer cet état de fait encore longtemps. Tout en remarquant que la pénurie qu'on peut constater ouvre heureusement le champ à des initiatives ; et quoi de plus passionnant pour un éditeur que de découvrir un champ littéraire inviolé ou presque, offert à ses investigations à travers celles des traducteurs qui sont les premiers intercesseurs.

J'ai commencé à publier de la littérature persane avec la conscience que la publication d'auteurs persans classiques ne date pas d'aujourd'hui et qu'il s'est trouvé par le passé, comme aujourd'hui, d'excellents traducteurs pour s'attaquer à quelques unes au moins des œuvres majeures, représentatives et indispensables. On est cependant loin, tant s'en faut, d'avoir abouti et ce pour plusieurs raisons que je ne développerai pas, mais qu'on peut énoncer brièvement :

Comme on l'a compris pour les auteurs grecs et latins, il faut à chaque époque nouvelle, une traduction nouvelle des auteurs anciens ; donc ce qui a été fait est à refaire. Le persan n'est pas, au contraire du grec ancien et du latin, une langue morte et donc une littérature morte ; c'est au contraire un domaine linguistique et culturel bien vivant et en évolution constante. La poésie persane classique ou moderne occupe dans l'histoire littéraire, l'histoire politique et religieuse et donc l'histoire tout court de l'Iran

une place très particulière qui n'a rien à voir avec le rôle joué à toutes les époques, dans notre culture, par la poésie. N'étant pas spécialiste de littérature ou de civilisation persane, c'est une chose que j'ai découverte et qui m'a beaucoup touchée ; cela a renforcé ma conviction qu'il y avait, aujourd'hui plus qu'hier, une place pour cette littérature dans notre production éditoriale et, à travers elle, dans notre système de pensée, de valeurs, de références. Le lien qui unit les poètes iraniens d'aujourd'hui avec ceux d'hier comme Hâfez par exemple, n'a pas son équivalent dans notre culture pas plus que le rôle de la poésie comme instrument de résistance, lieu de construction de l'identité et de l'histoire nationale. J'ai été très frappée en lisant les textes comme en écoutant des poètes iraniens contemporains, différents par l'âge, la génération, l'expérience, de constater que les formes successives de la poésie persane correspondaient aux époques successives de l'histoire du pays, même si c'est à une histoire parcellaire, inachevée qu'elles contribuent. De constater aussi que les poètes contemporains vivants ne ressentent pas d'opposition de fond entre vieux et jeunes poètes même si celle des « vieux » comme Âtachi, comme Sepanlou, comme Chamlu avant sa mort, génération d'avant la révolution islamique, privilégie les formes du récit, l'écrit de résistance, tandis que la génération nouvelle des très jeunes qui ont commencé à écrire bien après la révolution et n'ont pas connu autre chose, est une poésie à la fois plus formaliste, désespérée et en même temps plus marquée par une sensibilité et une sensualité feutrée.

Ces considérations - là au moins, expliquent que la décision de publier et donc de traduire un texte d'un prosateur ou poète de langue persane, repose sur de multiples critères d'appréciation, d'importance très variable. Au premier rang se trouve la qualité littéraire du texte concerné, c'est une condition sine qua non, mais ce n'est pas toutefois un critère en soi suffisant. Pour les raisons évoquées, on ne peut pas établir une



distinction et une frontière stricte entre auteurs classiques et auteurs modernes, qu'il faudrait privilégier tandis qu'on laisserait la publication des premiers à des collections et éditions savantes, érudites, confidentielles. On voit bien, au contraire, que l'état des connaissances du public à l'égard de la littérature persane nous oblige à laisser de côté les catégories de lecture valables pour notre seul champ littéraire occidental, pour adopter un point de vue plus ouvert, propice à une découverte plus large. Quitte à confondre les époques à l'intérieur d'un « domaine éditorial persan » ; à la fois pour pallier les lacunes évidentes de nos connaissances en la matière et aussi pour rendre, pour témoigner de manière plus convaincante de la continuité, par exemple, perçue dans la tradition poétique persane.

Cette obligation de laisser de côté les catégories de lecture valables pour notre champ littéraire, apparaît aussi clairement autour de la question des genres. On ne peut pas reproduire les distinctions de genre en vigueur dans notre culture et publier de la poésie persane dans une collection de poésie générale : elle y serait assimilée, elle hériterait *de facto* du statut esthétique, prestigieux mais confidentiel, marginal et difficile, qui est celui de la poésie dans notre production éditoriale. On négligerait ainsi l'enjeu politique et historique, le poids de la tradition poétique persane.

S'agissant de la prose, il est indispensable de poser la question formelle de la différence entre la forme brève, le texte court, équivalent littéraire de la miniature, et la nouvelle occidentale. Faute de mieux, nous utilisons le terme de « nouvelle » persane, mais savons bien que cette forme brève ne correspond ni dans sa construction, ni dans sa valeur, ni dans le ton, au fragment ou à la « nouvelle » au sens occidental. C'est un genre prisé par les anglo-saxons, qui pratiquent la « short story », c'est un genre plus marginal en France, aux yeux des lecteurs et des éditeurs qui n'acceptent de publier des nouvelles d'un auteur qu'après avoir publié avec succès des « sommes » ou romans de

ailleurs d'une extrême tenue et maîtrise de la langue. Cette contradiction apparente fut en partie résolue par une investigation grammaticale auprès de locuteurs et dans les manuels de persan : les écrivains persans useraient moins de la valeur temporelle des temps grammaticaux que de leur valeur d'aspect ; le présent exprime la durée, l'action en train de s'accomplir ou non bornée (dans le présent ou le passé) ; le passé exprime le fait accompli, terminé, borné (dans le présent ou le passé). Ainsi, par exemple, dans les dialogues ou les propos rapportés, les personnages « ont dit » « disaient », c'est-à-dire « disent » ponctuellement quelque chose, mais en revanche ils « chantent, racontent, expliquent » de manière développée et durable. Un fait accompli, ponctuel et un fait appartenant réellement au passé seront tous deux exprimés au même temps du passé (prétérit), mais la différence de valeur entre ces deux sera marquée de manière contextuelle et de manière syntaxique par la place des verbes. Mais le persan est une langue où des mots de nature grammaticale et de sens différents sont composés à partir d'un radical similaire avec ajout de simples désinences ; la graphie n'est pas fixe et un même phonème s'écrira différemment selon qu'il est placé au début, au milieu ou à la fin d'un mot (à chaque phonème correspondent au moins trois lettres alphabétiques) ; c'est une langue à ligatures, dont certaines viennent de la tradition calligraphique arabe, une langue à contractions et élisions de mots, dans laquelle les voyelles ne sont pas écrites, au mieux une consonne portera-t-elle une indication de timbre. Bref, pour toutes ces raisons, là où le locuteur ou l'auditeur d'une parole orale ne se tromperait pas, il est facile au lecteur de se tromper, de prendre un mot pour un autre, une marque de personne (pluriel, accusatif..) pour une désinence verbale. C'est seulement par une approche large de la manière d'écrire d'un auteur, de la structure d'un texte écrit, que

---

<sup>152</sup> « Les persans se moquent des temps », m'avait dit l'un d'eux.

l'on peut repérer ses habitudes linguistiques et stylistiques et résoudre les ambiguïtés par déduction, à partir de l'ensemble du contexte.

Deuxième difficulté, les dialogues qui, dans une première traduction ou une traduction inattentive, peuvent passer pour des moments faibles du texte, des moments de cassure narrative et surtout de rupture de ton, comme si on passait d'un niveau de langue à l'autre<sup>153</sup>. Troisième difficulté, les répétitions dont les auteurs persans sont friands, qui vont dans le sens du chant, de l'introduction de la voix dans le texte, de la mélodie, mais qui perdent ce statut et ce pouvoir une fois traduits en français et doivent être rendus non pas à l'identique, mais préférentiellement et selon les cas, par des formes d'insistance, des phrases nominales qui proposent des reprises partielles de termes. Le but étant, bien entendu, de conserver le ton et le souffle poétique dans la version française.

Poursuivant sur un mode concret le bilan de cette petite aventure éditoriale de publication et traduction de littérature persane, je voudrais passer aux exemples précis des textes publiés en pointant pour chacun les questions, les problèmes qui se sont posés particulièrement et la manière dont on a tenté de les résoudre.

*Chronique de la victoire des mages* se présente comme un long poème en prose dont la force m'est apparue dès la première lecture à partir d'un premier jet de traduction pourtant extrêmement hâtif et non dégrossi. Certes, le thème même de l'histoire m'intéressait : le livre met en scène la jeunesse dans la révolution iranienne qui toute à son enthousiasme de déboulonner la statue du Shah ne voit pas venir les prémices du régime des ayatollahs et ignore les avertissements du tavernier Barât qui

---

<sup>153</sup> Le persan est caractérisé par deux niveaux de langue distincts. Un persan oral, parlé par le plus grand nombre et un persan écrit et savant qu'un petit nombre de locuteur seulement peut déchiffrer et comprendre. Ces niveaux de langue sont étanches, et nombreux sont les termes ou tournures de l'un qui n'existent pas dans l'autre.

envers et contre tout, continue à servir du vin. La prise de conscience a lieu le jour où le tavernier, coupable d'avoir caché l'alcool, est flagellé à mort, ses bouteilles détruites et enterrées à l'extérieur de la ville ; alors, nuitamment, les hommes sortent en cohortes de la ville pour aller les déterrer et, malgré la certitude du châtement islamique, renouent avec l'antique tradition des libations entrecoupées du chant de l'aède.

Tantôt le texte met en avant la voix de l'auteur, qui considère les actions et les événements à distance mais reste solidaire du groupe décrit, tantôt il met en avant la voix des personnages qui dialoguent. Les voix se croisent subtilement et ne se fondent qu'à la fin, dans le chant de l'aède qui chante sous les étoiles. Récit court et dense dans lequel les personnages sont affectés par la densité du texte, ce sont des figures et des noms représentatifs d'une foule, à l'exception de Barât le tavernier qui se détache comme une vraie figure romanesque. Il est à la fois l'un d'eux et radicalement un autre. La force lyrique du texte, comme sa portée idéologique diffuse reposent sur ce jeu d'identité et de différences des voix.

Dans le texte persan, les individus sont indistincts, « l'un de nous », « quelqu'un », « un autre » et les marques de personnes restent indéterminées. Mais en français, pour rendre l'indistinction des personnes, on ne pouvait pas passer d'une marque de personne à une autre, de manière quasi anarchique comme dans le texte persan. Avec le traducteur, Christophe Balaÿ, nous avons donc opté pour l'emploi de « on » dans tout le texte : « on » employé au sens de « nous » et alternant avec « nous » en position de pronom complément d'objet . Le « nous » eût précieux, trop littéraire ou désuet et aurait surdéterminé le groupe. L'emploi du « on » en alternance avec le « nous » permettait de rendre, tout en la soulignant, la position d'énonciation d'une collectivité passive face au gardiens de la Révolution, hommes de main des ayatollahs, que le livre désigne par « ils ». Mais pour maintenir tout de même les différences de

Je voudrais terminer en évoquant les questions qui se sont présentées pour la publication et la traduction de *Ces murs qui nous écoutent*, de l'écrivaine afghane Spôjmaï Zariâb. Éditorialement, la situation était complexe, puisqu'on avait affaire à un auteur confirmé dans son pays, comme Houchang Golchiri dans le sien, mais qui ne pouvait y publier pour les raisons que l'on sait et qui vivait par ailleurs en exil en France. Il fallait transmettre un ouvrage de littérature étrangère désormais inscrit, par l'exil de l'auteur, dans notre espace littéraire et culturel. Un premier recueil de nouvelles de Spôjmaï Zariâb était paru en France, chez un autre éditeur, et avait été très remarqué par la critique qui l'avait comparée à Kafka et Borgès. Mais cette parution datait de 1988 et il n'était pas certain que le souvenir en soit encore vivace dans la mémoire des critiques, lecteurs et libraires. On ne pouvait donc pas s'appuyer sur cette publication préalable d'autant que le livre avait rencontré des difficultés d'exploitation.

La composition même du nouveau petit recueil projeté appelait, par ailleurs, une approche spécifique. Il s'agissait de trois nouvelles mettant en scène des situations d'oppression individuelle, du fait de l'occupation soviétique de l'Afghanistan et du poids de l'Islam sur la condition des femmes en particulier. Bien que les situations mises en scène soient moins cruelles que ce qui s'est ensuite passé, sous le régime Taliban, encore en place au moment de la parution, ces nouvelles semblaient contemporaines de ce régime et dénonçaient plus largement la tradition séculaire d'oppression de la femme en Afghanistan. Il ne s'agissait pourtant pas d'écrits militants. J'avais choisi ces trois nouvelles, parmi d'autres, parce que malgré leurs différences de points de vue, de constructions, d'intensité, elles étaient liées par un fil conducteur celui de l'écrit et de ses liens avec l'identité de l'individu : qu'il s'agisse de la carte d'identité du petit père trop jeune pour être envoyé à la guerre mais qui ne peut le prouver sans sa carte, du livre des actes, un registre imaginaire dans lequel les anges comptabilisent nos

bonnes et mauvaises actions, ou des livres interdits mais que quelques individus malgré tout conservent et auxquels ils s'accrochent comme à une partie de leur propre corps.

Ces trois nouvelles avaient la densité, la force idéologique et morale de la prose de « résistance », mais en même temps la concision, l'économie de moyens et la force lyrique de la poésie. Les lecteurs ne s'y sont pas trompés. On était à la fois dans la lignée d'Hedâyat, dans la tradition poétique afghane, de longue date représentée par des femmes, et dans un espace d'écriture singulier. Il était donc nécessaire de laisser le lecteur approcher ces textes tels quels mais en même temps d'éclairer leur lecture, d'où la postface de Michael Barry qui mettait ces textes en situation dans l'œuvre de Spôjmaï Zariâb et dans l'histoire à la fois littéraire et politique de l'Afghanistan.

Ces textes n'avaient pas été publiés en Afghanistan. À l'époque de leur écriture, ils tombaient sous le coup de la censure exercée par le seul organe d'impression et de publication existant, la très officielle Union des écrivains afghans. Après la fin de l'occupation soviétique, il n'existait plus aucun circuit d'édition possible dans le pays. Une seule nouvelle était parue dans un recueil collectif, en Iran. Il paraissait impossible de publier en seule version française des textes qui n'existaient pas dans leur langue originale. C'eût été à mes yeux, sauter une étape indispensable du cheminement d'un texte, priver et l'auteur et le lecteur de cette dimension, voler en quelque sorte aussi un texte en l'arrachant à son contexte linguistique et culturel d'origine pour une pure et simple transplantation. C'est ce qui explique l'édition bilingue que nous avons publiée, qui outre qu'elle offre le livre en lecture à une communauté persanophone, communique au lecteur non persanophone une image au moins du texte d'origine, et reconstitue à l'échelle d'une édition, ce qui d'habitude se fait en deux temps –version originale, version traduite.

donné à cette nouvelle un ton désuet, inutilement passéiste, précieux et maniéré qui n'était pas dans son esprit.

Dans le travail sur la version française, pour maintenir la fidélité au texte original, à ses références, à sa « macrostructure », on doit renoncer à la littéralité linguistique absolue et souvent, en relisant la traduction, on est obligé de revenir au mot à mot pour vérifier la proximité de l'option choisie. Dans le cas particulier des textes traduits du Dari (persan d'Afghanistan), c'était également nécessaire, car la traduction datait de plusieurs années et le traducteur avait besoin de la justifier, de la revoir. Le retour au mot à mot nous a ramenés soit à une traduction plus proche de l'original, car Spôjmaï Zariâb est un auteur qui travaille énormément ses textes et n'emploie pas un mot ou une tournure à la légère, à la place d'une autre, soit au contraire à des adaptations.

Un détail encore : dans un passage de « Ces murs qui nous écoutent », la nouvelle éponyme, deux collègues de bureau se rencontrent clandestinement dans un parc où à l'abri des oreilles, ils parlent de leurs livres, découvrent qu'ils en ont tous les deux malgré le danger que cela représente... Au début de l'entretien, ils sont collègues de bureau, distants, méfiants, réservés et se *tutoient*. Quand ils découvrent qu'ils ont en commun d'aimer les livres, d'avoir conservé les leurs, ils passent à une forme de politesse, signe d'appartenance à une élite lettrée, cultivée et que le traducteur apparentait au *vouvoiment*. En français, à l'intérieur du dialogue, ce passage du *tu* au *vous* paraissait incongru, sauf pour les quelques lecteurs connaissant les usages de la culture et de la langue persanes. Plutôt que d'insérer une note, qui aurait cassé le rythme de lecture et donné à ce petit recueil un air d'édition critique, on a préféré inverser les marques d'énonciation ; le changement d'énonciation a été respecté mais inversé pour

correspondre à notre logique sociale qui, dans la plupart des contextes professionnels incite à vouvoyer, par politesse, ceux qu'on connaît mal, dont on reste distant, et au contraire tutoyer, spontanément ou ultérieurement, ceux que pour des raisons de complicité, ou d'appartenance à une même corporation, on identifie comme proches de nous ou faisant partie du même monde.

*Le Roi des Noir-Vêtus*, dernier texte persan publié dans la collection « Petits grands textes » est le récit, à la troisième personne du singulier, d'une rencontre entre un poète arrêté pour ses écrits et un jeune Modjahed repent, Sârmad. A la question « Quelle est ta religion ? » et malgré la torture à laquelle il est soumis, le narrateur répond : « Je suis poète. » La poésie, à ses yeux, ne doit plus admettre de compromission. Qu'importe les coups, le cachot, la douleur, il n'accepte plus de se soumettre à une liberté « conditionnelle » d'expression et de pensée, de réviser ses textes pour tenter d'échapper à la censure, de respecter les interdits de lecture. D'où le rôle central, à la fois poétique et politique, que joue dans ce texte, l'entrelacs de prose contemporaine et de vers de Nezâmi<sup>157</sup>, extraits de *La Coupole Noire*, l'histoire de ce roi qui, pour avoir voulu connaître l'union avec la fée-soleil, se retrouve, comme tous les autres avant lui, condamné au deuil et à la nostalgie du paradis entrevu. C'est un récit introspectif, s'inscrit dans une double tradition littéraire persane qui, depuis le début du Moyen Âge, avec Avicenne, Nezâmi, Omar Khayyâm, Hâfez, Firdousi, Môlana le Rumi ..., a toujours fait de la poésie un lieu de résistance : la tradition politique des écrits de prison ; la tradition des contes philosophiques.

---

<sup>157</sup> Poète azéri (1141-1209), auteur du *Pavillon des Sept Princesses*.



Écrit en 1987, dans la phase finale, noire, de la guerre contre l'Irak, ce brûlot, est attribué au grand écrivain iranien Houchang Golchiri<sup>158</sup>. Texte de dénonciation par sa dimension poétique même, son caractère autobiographique et l'absence de déguisement de la réalité décrite, il n'a jamais été imprimé en Iran et présenté pour l'obtention du visa de censure. Du vivant de l'auteur, il a été publié, non en persan, mais en traduction anglaise<sup>159</sup>, aux Etats-Unis, sous le pseudonyme de Manuchehr Irani, et sous une fausse adresse d'éditeur. L'édition française a été entreprise en accord avec l'auteur et même sur sa suggestion. Mais la décision initiale, sur laquelle il n'était pas revenu avant sa mort, de pas signer ouvertement ce livre, a été respectée, comme dans l'édition persane récemment parue en Suède.

C'est un texte magnifique, d'une extrême tenue et limpidité. Les difficultés d'établissement de la version française ne sont pas tant venues de questions linguistiques, d'obscurités, malgré une syntaxe complexe, mais des enjeux esthétiques : « Le mélange subtil de prose littéraire et de langue populaire, la maîtrise du dialogue intérieur, le jeu avec l'Histoire et les histoires, le recours systématique à l'intertextualité [...] Passage du texte ancien dans le nouveau. Le livre de Nezâmî reste ouvert et invite le poète à écrire, encore et toujours.»<sup>160</sup>

En effet, l'histoire du poète, qui recherche une chemise noire autant pour aller aux obsèques de son ami Amir Khan que pour suivre, en rêve, ce roi du conte de Nezâmî, dans sa quête initiatique du mystère des noir-vêtus, se superpose et se mêle au récit de son emprisonnement, à l'histoire de *La Coupole noire* dont il récite les vers à Sârmad, et au récit que Sârmad, purifié et initié, lui fait en

---

<sup>158</sup> (1937-2000), auteur du *Prince Ehtejâb* (Éditions L'Harmattan) et de *Chronique de la victoire des Mages* (Éditions l'Inventaire, 1997).

<sup>159</sup> *King of the Benighted*, Mage Publishers, 1995.

<sup>160</sup> Extrait de la postface du traducteur.

échange, tout en lui offrant sa propre chemise noire. «Le poète que sa muse avait abandonné peut enfin retrouver sa bibliothèque vidée, certes, mais comme purifiée, elle aussi, et remplie de la seule parole valable : celle de Shahpari, qui s'élève du livre des Sept princesses posé sur la table du maître et encore ouvert à la page que celui-ci relisait avant son emprisonnement.<sup>161</sup> »

De l'histoire du roi des noir-vêtus, récit dans le récit, le livre ne raconte pas la fin. Mais il invite le lecteur à l'attendre. La force créatrice de ce texte, en marge de l'art et de la littérature iraniens, fortement dépendants à l'époque de son écriture et même au temps de Mohamad Reza Shah, du drapeau gouvernemental et de la pensée fanatique d'un groupe de critiques littéraires, est admirable. Elle tient à l'utilisation innovante des vers de Nezâmi par laquelle le temps du récit, rallongé à l'infini, touche à l'éternité. On ne sait plus s'il s'agit du récit d'une journée, d'une année ou d'un millénaire dans la vie du poète d'Iran, de tout poète.

\*

---

<sup>161</sup> Idem.

...En effet, éditer c'est critiquer dans la mesure où, loin des jugements de valeur et des discours érudits, on est à l'écoute de cette dialectique productrice du texte et on la discute à travers la publication des œuvres auxquelles elle donne lieu. Fait de questions et de réponses, d'essais réussis et d'échecs, de propositions contradictoires, d'échanges des rôles entre l'autre et soi, de malentendus, l'acte éditorial se nourrit du réel et joue sur sa dynamique. Aussi comprendra-t-on que je ne tiens pas à conclure, ni à terminer sur des vérités plus générales, puisqu'au contraire il s'agit, dans cette expérience toujours en cours de la littérature, de garder une fraîcheur de point de vue, une faculté de lecture sans catégories a priori, et surtout une capacité d'étonnement à l'égard d'objets chaque fois singuliers.

« Les écrivains » dit Henri Michaux « ne sont pas dignes d'admiration ; ceux qui ont écrit, c'est simplement que ça les contentait.<sup>163</sup> » L'éditeur, chercheur et lecteur, n'a pas d'autre mobile.

Octobre 2003

---

<sup>163</sup> Lettre à Paulhan, non datée.

## BIBLIOGRAPHIE

- ARAGON, Louis (1918-1932). *Chroniques du siècle, 1, 1918-1932*, introduction de Bernard Leulliot, pp.i-xiv : Paris, Stock, 1998.
- BARTHES, Roland (1966-1973). *Oeuvres complètes*, Tome II, édition établie et présentée par Éric Marty : Paris, Le Seuil, 1994.
- BELLOUR, Raymond (1998). « Notes sur la Postface de Plume », MICHAUX, H (1998-2004), *Oeuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard.
- BIDENT, Christophe (2001). *Maurice Blanchot, partenaire invisible*, Champ Vallon.
- BLANCHOT, Maurice (1941). « L'Ange du bizarre », in *Le Journal des débats*, 7 octobre 1941, repris dans *Henri Michaux ou le refus de l'enfermement*, Farrago, Tours, 1999.
- BLANCHOT, Maurice (1942). « Au pays de la magie », *Le Journal des débats*, 15 juillet, repris dans *Henri Michaux ou le refus de l'enfermement*, Farrago, Tours, 1999, pp.29-47.
- BLANCHOT, Maurice (1944a). « Le Mystère de la critique », in PAULHAN, J. (1998) *F.F. ou le critique* : Paris, Claire Paulhan, pp.119-123.
- BLANCHOT, Maurice (1944b). « L'Expérience magique d'Henri Michaux », *Le Journal des débats*, 17 août, repris in *Henri Michaux ou le refus de l'enfermement* : Tours, Farrago, 1999, pp. 51-63.
- BLANCHOT, Maurice (1949). *La Part du feu* : Paris, Gallimard.
- BLANCHOT, Maurice (1958). « L'Infini et l'infini », *Nouvelle NRF*, n°61, janvier 1958, puis Cahier de l'Herne n° 61, *Henri Michaux*, 1966, repris in *Henri Michaux ou le refus de l'enfermement* : Tours, Farrago, 1999, pp.65-103.
- BLANCHOT, Maurice (1969). *L'Entretien infini* : Paris, Gallimard.
- BLANCHOT, Maurice (1986). *Le livre à venir* : Paris, Gallimard.
- BLANCHOT, Maurice (1984). *La Communauté inavouable* : Paris, Minuit.
- BLANCHOT, Maurice (1988). *L'Espace littéraire* : Paris, Gallimard.
- BLANCHOT, Maurice (1999). *Henri Michaux ou le refus de l'enfermement* : Tours, Farrago.
- BOUSQUET, Joë Bousquet (1941). *Traduit du Silence* : Paris, Gallimard, 1995.
- CHARTIER, Roger, sous la dir. de (1985). *Pratiques de la lecture* : Paris, Petite Bibliothèque Payot.
- CORTI, José (1992). *Provisoirement définitif* : Paris, Corti.
- FINAS, Lucette (2004). « Mallarmé ou le papillon blanc », in MALLARMÉ, S. (2004), *Quant au livre* : Paris : Farrago-Léo Scheer, pp.9-22.
- HEBEY, Pierre (1990). *L'Esprit NRF* : Paris, Gallimard.
- HÉBRARD, Jean (1985). « L'autodidaxie exemplaire : Comment Jammerey-Duval apprit-il à lire ? » in *Pratiques de la lecture*, sous la direction de Roger Chartier : Paris, Petite Bibliothèque Payot.
- KAFKA, Franz (1984-1989). *Œuvres Complètes*, tomes III et IV : Paris, Gallimard.
- LEULLIOT, Bernard (1998). (Introduction de). Cf. ARAGON (1918-1932).
- MALLARME, Stéphane (1895). *Quant au livre*, Préface de Lucette Finas, Paris : Farrago-Léo Scheer, 2004.
- MACHEREY, Pierre (2003). « La chose littéraire », in *La Production de l'immatériel*, colloque organisé par l'UMR « Lire » du CNRS, Lyon, 14-16 mai 2003, reproduit sur [www.univ-Lille3.fr/set/Macherevchose.html](http://www.univ-Lille3.fr/set/Macherevchose.html).
- MICHAUX, Henri (1928). *Ecuador*, Éditions Gallimard, nouvelle édition, 1968.