



Le lecteur et le hasard : d'André Dhôtel aux théories de la réception

Journée d'étude du 23 mars 2018 à l'Université de Picardie Jules Verne

Journée organisée par Philippe Blondeau dans le cadre du projet « ALEA » dirigé par Anne Duprat

CERCLL (centre d'études des relations et des contacts linguistiques et littéraires)

Sommaire :

<u>Philippe Blondeau : <i>Pour une lecture aléatoire : de quelques stratégies romanesques</i></u>	p. 2
<u>Michel Lamart : <i>Le Ciel du faubourg ou le jeu du hasard sans amour</i></u>	p. 9
<u>Pierre-Antoine Navarette : <i>Vers un modèle aléatoire de l'acte perceptif de lecture</i></u>	p. 18
<u>Lydie Laroque : <i>La place du hasard dans les œuvres de littérature de jeunesse contemporaine</i></u>	p. 26
<u>Isabelle-Rachel Casta : <i>Pour sortir des catégories zombies : au hasard des fan-fiction ?</i></u>	p. 34

Pour une lecture aléatoire : de quelques stratégies romanesques

Les théories de la réception ont mis en avant la liberté du lecteur. Dès le début des années 60, Umberto Eco voit dans « l'ouverture » de l'œuvre une tendance majeure de l'art contemporain : « Les œuvres « ouvertes » *en mouvement* se caractérisent par une invitation à *faire l'œuvre* avec l'auteur ¹. » Quelques années plus tard Wolfgang Iser insiste sur « l'indétermination du texte » qui doit « permettre au texte d'épouser les plus intimes dispositions du lecteur ² ». L'esthétique de la réception, telle que la conçoit H. R. Jauss à la même époque, fait du sens de l'œuvre un processus mouvant et dans une certaine mesure imprévisible, où les lecteurs ont une large part : « C'est leur intervention qui fait entrer l'œuvre dans la continuité mouvante de l'expérience littéraire, où l'horizon ne cesse de changer, où s'opère en permanence le passage de la réception passive à la réception active, de la simple lecture à la compréhension critique, de la norme esthétique admise à son dépassement par une production nouvelle ³. » Ces diverses perspectives théoriques auront une influence importante sur les théories de la lecture et sur leurs implications didactiques. Michel Picard publie en 1986 *La Lecture comme jeu*, approche d'inspiration psychanalytique qui donne à la lecture, comme au jeu, une valeur d'initiation et de formation. Les travaux de Catherine Tauveron sur la littérature de jeunesse vont dans le même sens encourageant une conception de la lecture comme une sorte d'enquête, conception que partage, par exemple, un didacticien comme Jean-Louis Dufays : « Nous préférons affirmer le caractère énigmatique de tout texte au regard de la lecture et comparer toute lecture à une sorte d'enquête, de recherche d'indices visant à lever l'énigme ⁴. »

On peut néanmoins se demander quelle est la part du hasard dans cette liberté du lecteur. De manière générale, bien sûr, il n'y a pas de liberté sans hasard. L'expérience nous l'enseigne et la philosophie nous le confirme, notamment dans sa version existentialiste : nous sommes libres parce que notre existence, livrée à l'absurdité du hasard, précède toute essence prédéterminée et que nos choix s'exercent dans le champ infini des possibles. On peut dire qu'il en va de même dans le domaine de la lecture. Pour qu'une vraie liberté d'interprétation soit laissée au lecteur il faut que demeure une dose d'indétermination et que les éléments constitutifs du récit donnent au moins l'impression d'être là par hasard. Mais la part réelle du hasard reste sujette à caution : s'agit-il d'un simple artifice, d'une illusion laissée au lecteur pour l'amener finalement à une interprétation bien préparée ? ou bien s'agit-il d'une proposition volontairement laissée en suspens pour faire place à la liberté créatrice de l'imaginaire ? On voit qu'il y a là au moins deux conceptions bien différentes du hasard.

¹ Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, « Points » Seuil, p. 35.

² Wolfgang Iser, *L'Appel du texte*, Allia, 2012, p. 21. Ce texte est celui d'une conférence donnée en 1969. À la même page l'auteur développe ainsi son idée : « De ce fait, chaque lecture se transforme en un acte consistant à arrimer la forme houleuse du texte à des significations généralement engendrées dans le processus même de lecture. »

³ H.R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception* (1974), Gallimard, 1978, « Tel », p. 49.

⁴ Jean-Louis Dufays, Louis Gemenne, Dominique Ledur, *Pour une lecture littéraire*, 4. « Initier au jeu des hypothèses », De Boeck Supérieur 2005, p. 211.

Le hasard et les théories de la réception

Les théories de la réception posent la question de la liberté du lecteur en termes de choix, de décision, d'interprétation. La notion de hasard n'y est pas directement mise en avant. Certes, le jeu implique une part de chance, donc de hasard ; mais, pour reprendre la distinction de Roger Caillois, on est dans l'*agôn*, autrement dit dans la compétition, plus que dans l'*alea*. Le lecteur jouerait avec un adversaire qui serait l'auteur, lequel l'associerait à la construction du sens par une succession de dissimulations et de dévoilements soigneusement calculés. « À chaque disjonction de probabilité, écrit Umberto Eco, le lecteur peut hasarder différentes hypothèses ⁵. » Le hasard n'est là qu'une illusion de hasard, mais il est néanmoins nécessaire au plaisir et à l'adhésion du lecteur, de même qu'un part de hasard est indispensable à toute imagination humaine. C'est ce que montre notamment Erich Köhler, autre théoricien allemand des années 70, qui s'efforce de concilier l'analyse historique et l'indétermination défendue par les théories de la réception : « L'introduction du hasard dans la dialectique historique ne se fait pas au prix de l'abandon de celle-ci. Elle lui évite bien plus de retomber constamment dans un déterminisme qui ne laisserait à l'activité des hommes aucune marge pour organiser l'avenir dans une pratique humaine à la fois libre et nécessaire ⁶. » On pourrait appliquer cette conclusion à la collaboration du lecteur aussi bien qu'à la dialectique historique. S'il n'y avait le possible, et donc le hasard, le choix du lecteur ne serait que l'alternative entre deux contraintes et le plaisir lié à l'indétermination serait inexistant.

De ce hasard comme simple instrument du jeu interprétatif il faut distinguer le hasard plus radical que mettent en œuvre des artistes et des écrivains *expérimentaux*. Umberto Eco s'appuie ainsi sur l'exemple de la musique dite *aléatoire* mais aussi sur un certain nombre d'écrivains avant-gardistes : « Pour réaliser l'ambiguïté comme valeur, les artistes contemporains ont souvent recours à l'informel, au désordre, au hasard à l'indétermination des résultats ⁷. » Indétermination qui exige paradoxalement une attention rigoureuse. U. Eco développe cette idée dans « Le hasard et l'intrigue ⁸ ». Cet essai sur l'image en direct à la télévision met en évidence l'ambiguïté de la notion de hasard. L'image télévisée en direct, dans la mesure où elle dépend du hasard plus que d'un scénario préétabli, conduit presque inévitablement à une sorte de mise en récit, involontaire et implicite qui l'éloigne sensiblement de l'œuvre ouverte : « Nous rencontrons immédiatement une équivoque : la vie n'est pas « ouverture » mais *hasard*. Pour transformer ce hasard en nœud de possibilités, il est nécessaire d'y introduire un schéma d'organisation. Il faut choisir les éléments d'une constellation entre lesquels on pourra ensuite – mais ensuite seulement – établir des rapports polyvalents ⁹. » À l'inverse, il faut une préparation soigneusement concertée pour donner le sentiment du hasard, tel qu'il apparaît dans des œuvres modernes, par exemple dans les films d'Antonioni : « Une indétermination aussi radicale ne peut surgir qu'au terme d'une longue décantation de la donnée dramatique. La violation de multiples attentes toutes conformes aux lois de la vraisemblance est si volontaire, si intentionnelle qu'elle doit résulter

⁵ *Lector in fabula*, Grasset, 1985. Le livre de poche p. 154.

⁶ Erich Köhler, *Le Hasard en littérature. Le possible et la nécessité*. (1973) Klincksieck, 1986. P. 121. (fin) Erich Köhler poursuit en ces termes : « S'il n'y avait le hasard et, avec lui le possible, l'utopie aurait cessé depuis longtemps d'être une réalité vers laquelle tendent nos efforts, mais serait une réalité effroyable. La nécessité absolue sans possibilité est certes concevable mais irréalisable parce que les possibilités ne peuvent jamais être définitivement accomplies à moins que l'homme ne réussisse à cesser d'être un homme. Ce serait là son ultime possibilité et la fin de l'histoire. »

⁷ Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Ed. cit. p. 10. Dans *Lector in fabula*, U. Eco parle de *fabulae atonales* « du nouveau roman à Borges ou à Cortázar, en passant par les histoires que racontent les films d'Antonioni », p. 155.

⁸ *L'Œuvre ouverte*, p. 145-168.

⁹ *Id.* p. 160.

d'une élaboration minutieuse : les événements paraissent fortuits précisément parce qu'ils ne le sont pas¹⁰. »

Quelles stratégies développe donc le roman pour donner au lecteur le sentiment du hasard ? Elles sont multiples, sans doute, mais on peut malgré tout s'arrêter sur quelques dispositifs intéressants.

Le livre puzzle

Un premier exemple nous est fourni par ce que l'on peut appeler le *livre puzzle*. Le plus célèbre est sans doute *La Vie mode d'emploi*, de Georges Pérec, publié en 1978. Le préambule propose une analyse très révélatrice de l'art du puzzle, qui dit bien l'ambivalence du hasard dans le jeu comme dans la lecture, conçue comme un jeu de construction. Le lecteur, comme le joueur, tâtonne, hésite : il se mesure au hasard en jouissant par anticipation du plaisir de le dominer ; mais ce hasard est savamment organisé par l'auteur ou par le créateur du puzzle, surtout s'il est découpé à la main : « au lieu de laisser le hasard bouillir les pistes, il entend lui substituer la ruse, le piège, l'illusion ».

Le livre puzzle est un livre discontinu, fait de morceaux distincts mais qui n'ont de sens que dans l'ensemble qui les réunit. Certes, *La Vie mode d'emploi* se lit de façon linéaire, au fil de chapitres rigoureusement numérotés, mais le sens du roman est moins dans la continuité d'une histoire que dans les convergences spatiales, temporelles ou thématiques qui dessinent comme un tableau composite de la vie humaine. Tout invite donc à vagabonder au hasard dans le livre, par exemple en suivant la table des matières qui indique les chapitres successivement consacrés aux divers personnages, ou la liste des multiples histoires racontées dans le livre, ou encore les suggestions de l'index. Pérec lui-même évoque ces différentes possibilités. Tout contribue par ailleurs à remettre en question la cohérence logique. Le choix de *l'incipit* est à cet égard emblématique : « Oui, cela pourrait commencer ainsi, ici, comme ça, d'une manière un peu lourde et lente, dans cet endroit neutre qui est à tous et à personne. » Le hasard est explicitement convoqué dans certains chapitres, par exemple dans le chapitre LXVIII, « Tentative d'inventaire de quelques-unes des choses qui ont été trouvées dans les escaliers au fil des ans ».

Dix ans avant le roman de Pérec, un autre écrivain célèbre, Julio Cortázar, proposait lui aussi un livre puzzle, ou plutôt un livre Meccano, intitulé *62 Maquette à monter*. Le livre est intéressant à plus d'un titre : d'abord parce qu'il renvoie à un chapitre du précédent roman de l'auteur, *Marelle*, livre culte des années 60, parfois présenté de façon un peu rapide comme le précurseur des « livres dont vous êtes le héros » et qui proposait déjà une lecture aléatoire selon plusieurs possibilités : des allers-retours entre les deux parties principales, une lecture linéaire de l'ensemble, une lecture partielle ignorant les « chapitres dont on peut se passer » dans la dernière partie. Mais le chapitre 62 de *Marelle* explore un autre niveau de l'aléatoire : un écrivain imagine un roman débarrassé de la psychologie et fondé sur « les réactions en chaîne, les désintégrations et les transmutations les plus curieuses et les plus inquiétantes¹¹ ». Dans *62 Maquette à monter*, le puzzle ne consiste pas seulement en un dispositif formel mais en un réseau de coïncidences où les choix du lecteur ont une large part. L'avertissement liminaire précise ainsi la nature particulière du montage : « ... sensible déjà au niveau de l'écriture où des récurrences et des déplacements cherchent à dégager le récit de toute fixité causale, il l'est surtout au niveau de l'action, où l'ouverture sur le plan combinatoire se fait plus insistante et plus impérieuse. L'option du lecteur, son montage personnel des éléments du récit, seront dans chaque cas le livre qu'il aura choisi de lire¹². » *Absence de fixité, combinatoire, option du lecteur* : autant de termes qui renvoient le lecteur en question aux hasards de sa fantaisie plutôt qu'aux nécessités d'une interprétation.

¹⁰ *Id.* p. 161.

¹¹ Julio Cortázar, *Marelle*, Gallimard, « L'imaginaire » p. 376.

¹² Julio Cortázar, *62 Maquette à monter*, Gallimard, p. 7.

Matériellement, le livre se présente comme une succession d'épisodes, séparés par des blancs, où les mêmes personnages se retrouvent dans des villes et des situations différentes, à Paris, Londres, Vienne. C'est ainsi que se manifeste la volonté de « dégager le récit de toute fixité causale ». Mais le hasard est plus sensible encore dans l'interrogation récurrente qui ponctue le début du livre : « Pourquoi avais-je acheté un livre que je ne lirais probablement jamais ¹³ ? » Question reprise quelques paragraphes plus loin : « Pourquoi ai-je acheté ce livre et l'ai-je ouvert au hasard et pourquoi ai-je lu, au hasard aussi, une phrase, une seconde une troisième ¹⁴ ? » Par cet effet de mise en abyme, la lecture paraît aléatoire comme la vie elle-même. Tout, dans ce début de roman, semble en effet relever du pur hasard. « Pourquoi ? » ne cesse de se demander le narrateur, comme si aucune causalité véritable ne déterminait les événements. Un client qui entre dans un restaurant demande un « château saignant » expression qui évoque un château sanglant : « Il n'avait pas prévu que ce déplacement de sens allait faire cristalliser d'autres images passées ou présentes, le livre, la comtesse, l'image d'Hélène, le fait d'être allé s'asseoir à une table au fond du restaurant *Polidor*... ¹⁵ » Ce n'est pas l'intrigue qui assure la continuité du récit, ce sont les associations d'idées : « Ni Tell ni moi n'aurions pu dire quand se firent les premières associations d'idées... ¹⁶ ». « C'était moi qui avait libéré sans le vouloir un courant d'images et d'atmosphères qui peu à peu nous envahissait [...] Pour moi le jeu eut tout de suite plus de cartes que pour Tell ¹⁷. » C'est ainsi que le hasard intervient sur le plan sémantique plus encore que sur le plan strictement narratif.

On trouve des dispositifs de même nature dans un certain nombre de romans de la même époque. On pense par exemple aux romans de Claude Simon, surtout *Histoire*, construit à partir des cartes postales qui jalonnent une histoire personnelle. On pourrait citer encore *Anesthésie locale*, de Günter Grass, où les réflexions autobiographiques d'un narrateur sont modifiées par les images qu'ils découvrent sur l'écran de télévision aux cours des séances chez son dentiste. L'exemple extrême sur le plan formel est celui d'un roman de Marc Saporta, *Composition n°1*, cité par Georges Pérec, et constitué d'un ensemble de feuillets distincts que le lecteur est invité à battre comme un jeu de cartes ¹⁸.

Le livre labyrinthe

Le hasard intervient dans la lecture selon des modalités différentes dans ce qu'on peut appeler le livre-labyrinthe. On ne saurait évidemment parler des labyrinthes de la lecture sans évoquer Borges, notamment sa nouvelle *Le Jardin aux sentiers qui bifurquent*, lequel jardin est l'image d'un livre dans lequel toutes les possibilités, à tout moment de la lecture, seraient contenues. Sans aller jusqu'à ce postulat quasi métaphysique plusieurs romans proposent des dispositifs labyrinthiques, succession de fausses pistes qui sont autant d'impasses sémantiques. Un des exemples les plus célèbres est certainement le roman d'Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*. On notera qu'il souligne d'emblée par un effet de mise en abyme – tout comme le roman de Cortázar – le caractère aléatoire de la lecture. Il s'adresse au lecteur qui commence à lire le nouveau roman d'Italo Calvino. Cette lecture correspond à ses goûts, mais aussi au hasard des circonstances : « Tu as lu dans un journal que venait de paraître *Si par une nuit d'hiver un voyageur* [...] Tu es à ta table de travail, le livre posé comme par

¹³ *Id.* p. 9.

¹⁴ *Id.* p. 11.

¹⁵ *Id.* p. 11.

¹⁶ *Id.* p. 72.

¹⁷ *Id.* p. 74.

¹⁸ Ce livre, dont l'édition originale se vend à prix d'or a ceci de notable qu'il a donné lieu à une version informatique qui enrichit la dimension originale du dispositif initial.

hasard parmi tes papiers. [...] Tu l'ouvres distraitement...¹⁹ » Rappelons l'essentiel du propos : le lecteur commence sa lecture mais le volume est défectueux et inclut bizarrement les pages d'un tout autre roman, lequel ne serait lui-même que la traduction d'un autre ouvrage, lequel ne serait à son tour... etc. Ainsi chaque piste s'interrompt et ramène à l'histoire initiale : celle du lecteur et de la lectrice. Or, à la fin du livre, ce dispositif est clairement mis en relation avec l'expérience de la lecture, évoquée par huit lecteurs qui ont des expériences différentes mais se retrouvent sur le fait que « la lecture est une opération discontinue, fragmentaire ²⁰ ». Au fond chaque livre ne serait qu'une ouverture dans un vaste labyrinthe, le labyrinthe global de la lecture où chacun construit son chemin en partie au hasard. C'est un peu ce que reprend l'idée de la lecture en réseau chère aux didacticiens de la lecture.

Mais prenons un autre exemple, dont le titre nous interpelle. *Dans le labyrinthe* est un roman de Robbe Grillet dont Maurice Nadeau faisait grand cas, non sans raison, car il entraîne le lecteur dans une expérience singulière et assez fascinante. Un soldat erre dans une ville où il doit remettre à quelqu'un une boîte, enveloppée de papier, et dont on ne connaîtra le contenu qu'à l'extrême fin. On voit le personnage tour à tour dans un café, dans un appartement, dans un dortoir de caserne, dans les rues de la ville... L'histoire n'est pas linéaire mais procède par scènes ou tableaux, non chronologiques, parfois les mêmes, parfois ressemblants mais différents. Le lien causal entre les faits n'est jamais établi : c'est au lecteur de le déduire ; la mise en abyme par la description d'une gravure contribue à brouiller les pistes. *A priori* tout est soigneusement prémédité dans ce réseau de pistes qui peu à peu convergent vers la conclusion. Dans le même temps, tout est fait pour égarer le lecteur et le hasard réside dans cette application à ruiner toute logique. Une fois le livre refermé, il est impossible de raconter une histoire. Le sens n'est pas dans l'enchaînement des faits (du reste sans intérêt particulier) mais dans la façon dont le lecteur va orchestrer les images récurrentes et obsédantes ; c'est le hasard de la pensée qui est sollicité avant tout. Dans une telle perspective le début du roman semble parfaitement aléatoire. Pourquoi décrire, plutôt qu'autre chose, un banal réverbère dans la neige ? Si le labyrinthe de Calvino nous renvoyait aux hasards de l'intertextualité, celui de Robbe Grillet nous renvoie aux hasards de la mémoire, comme si le livre n'avait pas d'autre objet que le souvenir qu'il va nous laisser.

On voit par-là que l'introduction de l'aléatoire dans les romans expérimentaux des années soixante ou soixante-dix n'est pas qu'un jeu gratuit, une simple mise en pratique de postulats théoriques : elle interroge bel et bien les mécanismes de la lecture.

André Dhôtel ou le livre rencontre

Pour confirmer cette proposition il peut être intéressant de revenir à des écritures plus traditionnelles en montrant qu'elles aussi peuvent ménager au lecteur un espace aléatoire. C'est ici que nous retrouvons André Dhôtel. Ce qui d'emblée nous frappe dans ses romans c'est que le hasard n'est pas essentiellement dans les rebondissements de l'intrigue. Ce n'est pas qu'ils ne soient pas présents mais c'est qu'ils le sont presque trop, comme si l'écrivain s'ingéniait à en déjouer les artifices. Le hasard, donc, tient plutôt à la vérité vers laquelle semble tendre l'histoire, et qui n'est jamais tout à fait dite. Si l'aboutissement du récit est souvent le résultat d'un hasard c'est aussi une leçon pour le lecteur : tout comme les personnages se laissent porter par les hasards de leurs aventures, il est invité à se laisser porter au fil du texte par les hasards de la méditation ou de sa rêverie. Car il n'y a pas de message chez Dhôtel, où tout est affaire de rencontre, d'accord entre les êtres et les choses. La meilleure preuve que l'on puisse en donner, c'est son tout dernier roman, *Lorsque tu reviendras*. Il s'agit d'un texte assez

¹⁹ Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur...*, « Points » Seuil, p. 11.

²⁰ *Id.* p. 272.

curieux où les amours quelque peu fluctuantes du héros sont surtout prétextes à de très longues méditations sur un rivage grec, devant une mer définitivement vide. Quant à la fin du livre, elle réalise de façon exemplaire l'accord largement subjectif et aléatoire dans lequel le couple se trouve finalement réuni : « Ce fut ainsi que se réalisa soudain leur union profonde. Angeliki était revenue ainsi qu'il le souhaitait, ni semblable à elle-même ni changée pourtant mais comme née d'un hasard total de la même façon que l'ortie dans le mélange de toutes les herbes sur cette lande, pas plus fière mais aussi rayonnante qu'une herbe ²¹ ». Quelques paragraphes plus loin, le texte souligne à quel point le sens, s'il existe, est bien dans le hasard des choses : « Le dénouement de leur histoire n'est rien d'autre qu'une vérité surgie du dérèglement de la nature environnante. Leur amour c'était la connaissance même d'une lande désarticulée ²². » Seuls les hasards d'une écriture peuvent rendre compte du destin des personnages : « Nous les connaissons désormais à l'égal des brins d'herbe et c'est justement toute leur histoire que de ne plus entrer le moins du monde dans les récits qu'on pourrait faire, et pour parler d'eux et de leur union il faudrait d'abord reprendre tous les détails de la campagne jusqu'à constater qu'ils sont une part de cette campagne tout en apparaissant absolument étrangers ²³. »

Pour sacrifier à l'exigence pédagogique du classement, disons que nous avons affaire, après le livre puzzle et le livre labyrinthe, à une sorte de *livre rencontre*. En ce sens, André Dhôtel partage avec les théoriciens de la réception l'idée d'un dialogue entre le lecteur et l'auteur. Le lecteur formule des hypothèses, pose des questions ; l'auteur donne des pistes, propose des réponses. Mais alors que les théories de la réception privilégient un dialogue qui relève de la stratégie ou de la manipulation, Dhôtel, lui, privilégie le hasard dans un dialogue qu'il assimile volontiers aux bavardages, aux ragots, aux mensonges délibérés, mais qu'il relie aussi à des connaissances biologiques, rejoignant ainsi certaines préoccupations des théoriciens de la littérature : « Nous avons cherché à montrer qu'une certaine conception de l'œuvre d'art s'était formée en relation explicite avec l'évolution des méthodes dans le domaine des sciences de la nature, de la psychologie ou de la logique ²⁴. »

Les vertus du hasard

Ces stratégies romanesques pour une lecture aléatoire nous amènent à formuler quelques remarques simples sur les rapports du lecteur avec le hasard.

Celui-ci se manifeste tout d'abord dans le choix du livre. En dehors des enseignants qui lisent pour des nécessités de service ou du héros de Sartre qui lit tout par ordre alphabétique, le lecteur moyen laisse volontiers le hasard guider ce qu'il appelle volontiers des *rencontres* ou des *découvertes*. Une certaine dose d'inattendu est même indispensable au plaisir littéraire – ce qui n'exclut nullement le plaisir des retrouvailles dans le cadre d'une série.

Les choses sont plus ambiguës en ce qui concerne l'ordre de lecture. Bien sûr, le lecteur est contraint par la simple présentation du livre. Comme le rappelle Georges Pérec : « Sa participation active semble exclue²⁵ ». Mais les exemples abordés précédemment mettent en évidence une distinction entre l'ordre matériel de la lecture et l'ordre intellectuel de la mémoire, qui ne coïncident pas nécessairement et même qui coïncident de moins en moins. On rejoint ici la distinction faite entre temps du récit et temps de l'histoire.

Enfin le hasard intervient dans la compréhension du texte pour laquelle la participation du lecteur est de plus en plus souvent requise dans des textes qui font la part belle à l'implicite et au sous-entendu.

²¹ André Dhôtel, *Lorsque tu reviendras*, Phébus, 1986.

²² *Id.* p. 148.

²³ *Id.* p. 149.

²⁴ Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, p. 10 (préface).

²⁵ *Entretiens*, Éditions Joseph K., 2003, p. 101.

Considérer ainsi le hasard comme un mode de lecture et non comme un mode de représentation, permet d'échapper, au moins en partie, au paradoxe fondamental d'un hasard littéraire produit par une volonté consciente et appliqué.

Les essais théoriques et les expérimentations romanesques rejoignent ainsi la vérité empirique de bien des lecteurs : pour lire heureux il vaut mieux lire par hasard et au hasard. C'est aussi une manière de défendre le droit à une non-interprétation des textes. L'idée n'est pas neuve : Susan Sontag l'avait défendue en son temps. Aujourd'hui encore, c'est une extrême liberté d'interprétation que défend, dans un récent entretien, Franc Schuerewegen avec sa « méthode posttextuelle », dans laquelle « Les textes ne sont pas des objets mais des tentatives de construction d'*objets possibles* ; ces tentatives sont toujours à recommencer, jamais finies, incertaines, donc, fascinantes ²⁶. »

Philippe Blondeau

Université de Picardie-Jules Verne, Espé d'Amiens
CERCLL, *Roman & romanesque*

²⁶ Entretien avec Frank Wagner, février 2013, site « Vox-poetica », mars 2018.

Le Ciel du Faubourg ou Le jeu du hasard sans amour

On connaît cette remarque extraite d'un carnet de Henri Poincaré : « Une cause très petite, qui nous échappe, détermine un effet considérable que nous ne pouvons pas ne pas voir, et alors nous disons que cet effet est dû au hasard. Si nous connaissions exactement les lois de la nature et la situation de l'univers à l'instant initial, nous pourrions prédire exactement la situation de ce même univers à un instant ultérieur ¹. » Si le mathématicien était en mesure de dérouler l'enchaînement logique des causes et des effets, il détiendrait la clef de la connaissance. Il n'y aurait plus de « hasard » mais des lois de la nature enfin élucidées permettant d'échapper au temps et de prévoir les faits afin d'en déjouer les aspects négatifs. Chimère mêlant pensée rationnelle et pensée magique. L'ambition de tout connaître se trouve ruinée par cette alliance contre nature. S'il est impossible de tout connaître, c'est que notre ignorance est fondée sur un déterminisme inaccessible à l'homme. Ce qui a fait dire à Einstein que « Tout est déterminé par des forces que nous ne contrôlons pas. Tout est déterminé, pour l'insecte comme pour l'étoile. Êtres humains, légumes ou poussière d'étoile, nous dansons tous au rythme d'un air mystérieux joué au loin par un joueur de flûte invisible ². » Si ce « mystère » ne laisse d'interroger les scientifiques, les écrivains ne sont pas en reste. C'est le cas de Jean Paulhan et d'André Dhôtel, tous deux moins inspirés par des problématiques scientifiques – quoique ! – que littéraires et poétiques.

De Paulhan à Dhôtel ou de Dhôtel à Paulhan ?

Qui a influencé l'autre ? Cette influence a-t-elle été déterminante sur les œuvres des deux écrivains ? En quoi ? Dans la préface à l'édition de la correspondance Paulhan/ Dhôtel, Philippe Blondeau écrit : « S'il y a une influence de Paulhan sur l'œuvre de Dhôtel, elle est sans doute là, dans cette idée d'un langage littéraire qu'il faut accepter tel quel, comme un instrument pour parvenir à une forme de connaissance ³. » Il n'empêche que Dhôtel pense que « l'erreur » est consubstantielle à l'esprit. D'où « L'incapacité d'attraper l'inconnu, d'arriver à l'inconnu » ne peut avoir pour origine que la constitution même de cet esprit. On a beau refuser, renier l'ordonnance que notre raison impose au monde et s'assurer du fait que l'essentiel nous échappe, encore le poète se croit-il obligé de mettre en œuvre absurdement ses facultés, qui restent à jamais limitées à elles-mêmes. C'est le drame de la connaissance ⁴. » En faire le constat et l'admettre sont des partis pris qui informent les deux œuvres sans que l'une supplante l'autre. Ces œuvres croisées interagissent plutôt dans une volonté commune : pousser l'étude du fait littéraire au-delà d'un réalisme impossible à atteindre à cause d'une langue prisonnière de la dialectique mot/idée pour explorer, à la suite de Rimbaud, un espace vierge, mystérieux et fécond, en mettant en œuvre une rhétorique nouvelle, pleinement assumée, que Dhôtel appelle Rhétorique fabuleuse. Car, si l'erreur est le propre de l'esprit humain, il reste une fenêtre d'azur, un « ciel », qui s'ouvrent et nous éclairent, pour peu que nous y soyons sensibles : « en dehors

¹ Cité par Igor et Grichka Bogdanov in *La Fin du hasard*, J'ai Lu, col. Document, 2015, p.11-12.

² Ibid. p. 12. Extrait d'une interview accordée à G.S. Viereck le 26 octobre 1929.

³ *Cahiers André Dhôtel*, n°2, « André Dhôtel et Jean Paulhan, choix de lettres », La Route inconnue, 2004, p.14.

⁴ « Rimbaldiana » in André Dhôtel, *Rhétorique fabuleuse*, Le Temps qu'il fait, 1990, p. 129.

de nous, en dehors de notre vie, parfaitement séparée et dont on ne comprend la séparation totale qu'après avoir envoyé aux déchets ces phrases qui en se brisant nous livrent ce que nous n'attendions même pas : la preuve qu'il y a une lumière indépendante (ou une musique !) venue d'ailleurs que notre pensée⁵. » Le réel n'est pas réductible au langage. Il est donc vain de croire que la pensée fondée sur le mot puisse rendre compte de sa complexité. Seul constat possible : cette lumière ou cette musique « existe[nt] ». Cette existence, cependant, échappe à notre raison. Rimbaud, renonçant à la poésie, a renoncé du même coup à cette « impossible découverte »⁶ Ce qui rapproche Dhôtel de Paulhan, c'est Rimbaud⁷. Nous y reviendrons.

Dhôtel entame une correspondance avec le « simple membre du comité de lecture » de la NRF en 1937. La lettre de refus d'une nouvelle (« Jean-René sur les toits ») l'inaugure. En mars 1938, Paulhan n'est pas plus tendre avec *David*, roman dont il ne parvient pas à s'intéresser à la fin. C'est sans doute en lisant *Les Fleurs de Tarbes* que Dhôtel a entrepris la rédaction, entre 1942 et 1945, de ces notes qui paraîtront plus tard sous le titre *La Littérature et le hasard*. Dans l'avant-propos, Philippe Blondeau écrit : « Dhôtel ne pouvait manquer d'y trouver des échos de ses propres préoccupations⁸. » La correspondance entre les deux écrivains montre que Dhôtel encourage son ami (« avec tous mes vœux pour la poursuite nécessaire de l'œuvre des *Fleurs de Tarbes* » 1er décembre [1941]) qui le remercie en se disant « Très intéressé par tout ce que vous me dites des *Fleurs* (merci !) je vais vous répondre. » (Jeudi [1942]).

Quelle réception, dans *La Littérature et le hasard*, Dhôtel accorde-t-il au Paulhan des *Fleurs de Tarbes* ? Après un examen critique favorable du propos de Paulhan, Dhôtel retient l'essentiel : « *Les Fleurs de Tarbes* constituent donc en vérité une introduction à une rhétorique (sinon bientôt à une morale) dont il sera utile de poursuivre l'établissement⁹. » Paulhan y « envisage de façon absolument neuve la fonction du langage¹⁰ ». Or « la loi inéluctable du langage[...] est celle de l'abstraction¹¹. » Car, développe Dhôtel, la loi s'impose de tous temps à tous. En effet, « Tendre vers l'abstraction n'est pas s'éloigner de la nature mais s'y replacer, comme dans *notre élément naturel*, car l'abstraction ne nous retire nullement la présence de ce qu'on appelle communément les faits, mais nous permet de la connaître mieux et de diriger plus souvent nos regards sur eux¹². » Or ce « naturel nouveau, étonnant » a échoué faute de « simplicité¹³ ». Cela impliquait « la crainte du langage et même une révolte latente. » Rimbaud a dénoncé les espoirs déçus dans l'impossibilité de vivre au présent la lumière des avènements inaccessibles. Par conséquent, « La poésie, la philosophie, les proverbes communs (la science même) disent toujours : *plus tard et ailleurs*. Des phrases » répond le pauvre à qui on promet la prospérité¹⁴ ». Rimbaud pressent ce mensonge : la confiance est « une illusion du fait même qu'elle renvoie nos certitudes et nos succès à l'avenir¹⁵. » Paulhan permet *a priori* de sortir de l'impasse. Pour lui, « l'espoir est la seule certitude humaine, multiplions nos espérances en nous livrant au langage dont la fonction est de les multiplier. L'œuvre du langage et de la pensée *est* le progrès des espérances,

⁵ Ibid. p.128.

⁶ Ibid. p.129.

⁷ « Après la première entrevue que j'eus avec Jean Paulhan, auprès de qui m'avait conduit Henri Thomas, j'ai déclaré à celui-ci qu'il m'avait paru, quelle que fût la simplicité de sa parole, s'affirmer dans le même sens que Rimbaud. Il était « à la suite » de Rimbaud. » André Dhôtel, Jean Paulhan, La Manufacture, col. Qui suis-je ? Lyon, 1986, p. 9, 10.

⁸ André Dhôtel, *La Littérature et le hasard*, texte établi et présenté par Philippe Blondeau, Fata Morgana, 2015, p. 17.

⁹ Ibid. p. 138.

¹⁰ Ibid. p. 142.

¹¹ Ibid.

¹² Ibid. p. 143. Nous soulignons.

¹³ Ibid. p. 144.

¹⁴ Ibid. p. 145.

¹⁵ Ibid. p.146.

c'est l'œuvre même de notre destin qui ne saurait se perdre en se réalisant ¹⁶. » *A priori* seulement, car l'alternative proposée par Paulhan reste négative : « il n'y a pas moyen de faire autrement » alors que le poète et l'homme de la rue « estimeront toujours que la seule conduite à tenir est de se demander s'il y a « un moyen de faire autrement ¹⁷ ». Dhôtel résume ainsi : « Il est évident, d'après ce qui vient d'être exposé, que tout ce qui sera dit sur cette question (pour ou contre), reviendra toujours au langage et à la probabilité ¹⁸ ». C'est-à-dire à une problématique du hasard inscrite intrinsèquement dans le langage. Nous y voilà !

Dhôtel, cependant, renonce à discuter les thèses du « beau livre » de Paulhan. Il s'autorise néanmoins cette remarque essentielle : « Paulhan « ne tient pas compte que le mystère du langage ne joue pas toutes les fois qu'il y a langage [...]. Le langage n'a de valeur significative qu'au moment où un hasard (l'attente d'un événement) intervient, c'est à dire lorsqu'il participe à une histoire, lorsqu'il y a des influences mystérieuses chez celui qui parle ou dans l'événement dont on parle ¹⁹. » Pour Dhôtel, le hasard rend aux mots leur puissance mystérieuse (féerique ? merveilleuse ?) dès lors qu'ils sont mis en récit. Leur magie opère quand la narration les choisit pour les réinventer. Dhôtel poursuit ainsi la réflexion de Paulhan en la complétant, sinon en la corrigeant à la lumière de son expérience du récit. Il joue sur l'ambiguïté du mot « histoire » (Histoire et fiction narrative) : « Jean Paulhan voit surtout le mystère du passage mots à sens, en dehors de la succession historique. Un mot n'a de sens qu'au moment où le sens évolue ²⁰. » Et c'est précisément le récit qui le fait évoluer. D'où l'importance de l'événement *en attente* dans la conception dhôtelienne du hasard. Un miracle doit s'accomplir sur lequel aucun humain n'a la main : il faut donc abdiquer toute « intention absolue, définitive », en prose et « d'abandon total » en poésie pour laisser parler les dieux ²¹. Et Dhôtel de conclure : « Nous proposons des possibilités. Le réel choisit parmi elles et les dieux indiquent le vrai ²². » Enfin, cette formule – qui va à l'encontre de la Terreur ²³ dénoncée par Paulhan quant à son aspiration à la pureté de la langue – : « Les mots ne trahissent pas. Ils comblent la pensée et la surprennent ²⁴. »

Le hasard, enjeu du Ciel (du faubourg)

Il reste à examiner comment, à partir de ces considérations théoriques, l'œuvre de Dhôtel porte trace de cette communion de pensée rendue féconde par l'échange entre deux écrivains même attirés par le *mystère* qui consiste à « saisir l'insaisissable ²⁵ ».

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.* p.147.

¹⁹ *Ibid.* p.152.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.* p. 155.

²² *Ibid.*

²³ Dans *Les Fleurs de Tarbes* ou *La Terreur dans les lettres*, Gallimard, col. Folio essais, 2006, Jean Paulhan se demande si le langage assure exactement la « communion entre les hommes » p. 104. Comme chaque auteur est en même temps « son propre lecteur », la Terreur pose le problème de « la communication de tout homme avec lui-même : la réflexion. » p.136. La Terreur a la nostalgie de la transparence de la langue : « que nul pouvoir des mots ne s'y puisse enfin glisser, si les mots y sont transparents. » p. 146/147. Paulhan la juge possible à condition que le lieu commun soit tenu « *pour tel* » *Ibid.*. Il réhabilite la rhétorique qui a toujours existé. Quant à la littérature, elle permet de « nous révéler une part de l'homme et du monde, où la science n'atteint pas. » p. 155. Si bien que la Terreur n'a nul droit de condamner « des poètes fous et des logiciens absurdes » en les traitant de « petits et grands Satans de l'encrier. » p.157. Pour lui, la « Maintenance » (*i.e.* Le fait de se plier aux lois du langage) est plus vraie et efficace que la Terreur - détestable parce qu'elle proscrit les lieux communs.

²⁴ *La Littérature et le hasard*, op. cit. p. 155.

²⁵ André Dhôtel, *Jean Paulhan*, op. cit., p. 14.

Le choix du roman, *Le Ciel du faubourg* (Grasset, 1956), se justifie chronologiquement. Il fallait un texte postérieur à la rédaction des notes pour le projet de *La Littérature et le hasard*. Ce roman est construit comme un jeu de piste. Il met en scène des quêtes du père inabouties, lesquelles motivent, de la part des protagonistes, recherches erratiques et aléatoires. Une étude littéraire permettra de mettre en évidence la problématique du hasard mise à l'œuvre dans ce roman.

Les fils de l'intrigue ne sont pas aisés à démêler. Les péripéties sont nombreuses et on découvre au fil de la lecture des liens inattendus entre les personnages.

Trois familles sont impliquées.

Marc Fortan (comptable) vit avec sa belle-sœur Victorine et sa fille Solange, 19 ans. Ils accueillent occasionnellement une jeune fille, amie de Solange, Émilie. Timard, ami de Marc, cordonnier, se passionne pour l'entomologie. Le père de Marc, Guillaume, architecte, a disparu. Il laisse des dettes que son fils va tenter d'éponger. Marc travaille chez Dassigne qui a prêté de l'argent à son père.

Dassigne est marié. Il a un fils, Paul, amoureux d'Émilie qui l'éconduit : elle veut rentrer au pays pour vivre avec son père. Dassigne se tue accidentellement en présence du trio d'Angèle qui accuse un mystérieux étranger à mobylette et aux gants verts, d'être l'assassin. La rumeur reprendra cette fable à son compte. La veuve demande à Marc de diriger l'entreprise qui périclite.

Harset, l'étranger, l'homme aux gants verts, perd une cétoine qui pique l'intérêt de Timard. On apprendra par la suite qu'Émilie est sa fille, laquelle part retrouver son père dans le domaine d'où provient l'insecte rare.

Deux quêtes sont menées dans le Sénonais, en Bretagne et en Normandie. Paul, aidé de Marc, part à la recherche d'Émilie. Ils finiront par retrouver Harset et Victorine accompagnée des deux filles qui sont sœurs en réalité. Marc entreprend ensuite avec Paul de retrouver son père Guillaume, dont Harset est l'ami. Harset et Guillaume veulent refaire leur vie en Afrique en abandonnant tout le monde. Les deux quêtes échouent : les filles découragent les garçons et les deux pères restent introuvables.

L'action se situe, au début, dans une banlieue parisienne non précisée géographiquement, rue des Freux²⁶. La référence à l'oiseau suppose l'animalité diffuse de certain personnage et la connotation possible avec une forme de spiritualité. Dhôtel est sensible au religieux dont il ressent l'écho dans l'œuvre de son aîné. Selon lui, la démarche de Paulhan « n'est pas étrangère à celle d'une religion : d'abord l'inconcevable et d'abord la confiance qui en est l'expression imagée et nécessaire²⁷. » Il ajoute que Paulhan « ne s'est jamais opposé à la foi d'où qu'elle émane²⁸. » Restons néanmoins prudent : le freux est un animal à la fois doté de qualités anthropomorphiques et d'une symbolique religieuse forte. Grégaire, l'animal vit en couple jusqu'à sa mort. Son cerveau développé lui permet d'utiliser des outils pour briser des noix dont il est friand. Il est classé nuisible depuis 1988 malgré de fréquentes apparitions dans la Bible. La *Genèse* le montre vérifiant, après le Déluge, si la Terre réapparaît. Il devient symbole de perspicacité. Il apporte, au prophète Isaïe et aux ermites, Antoine et Paul, du pain dans le désert. Mais le ciel du titre est largement déchristianisé.

Le ciel, espace ouvert et changeant, s'oppose au fouillis labyrinthique du faubourg. Philippe Blondeau l'associe à l'« Ailleurs » et au merveilleux. Il l'identifie à l'errance des personnages en quête d'un lieu abstrait, mythique et onirique, renvoyant au désir d'aventure et de rêve propre à les faire sortir de l'enfermement du quotidien. Un espace de désenclavement mental porteur d'évasion et de liberté. C'est le cas dans notre roman. Le titre n'est pas fruit du hasard : « Dans l'enfermement de ce coin de banlieue, qu'accentue encore la touffeur de l'été, la seule ouverture est ce « vaste secteur de

²⁶ S'il se peut dire ! Philippe Blondeau remarque, dans son article « Le faubourg : tentative de définition d'un lieu dhôtelien » in *Littérature en Lagast, André Dhôtel, Cahier n° 8*, juillet 2016, « le faubourg dhôtelien relève d'une poétique qui lui est propre. On notera d'abord qu'il est rarement localisé et identifié avec précision. On est simplement *dans le faubourg*. » p.61.

²⁷ André Dhôtel, *Jean Paulhan, op. cit.*, p. 21.

²⁸ *Ibid.* p.22.

ciel » que Timard observe pour y repérer les oiseaux et les insectes ²⁹. » Par ailleurs, au ciel sont liés les personnages comme à leur destin, par des fils invisibles : « Des gens marchent dans les rues. Il semble aujourd'hui que rien ne les guide qui n'appartienne aux nécessités de leurs emplois ou de leur alimentation. [...] Il arrive au contraire que les uns et les autres s'aventurent dans telle ou telle rue, comme s'ils étaient guidés par un fil invisible qui n'a aucun rapport avec l'utilité ni même avec la vie ³⁰. » Ce « fil invisible » qui invite à l'aventure est le contraire du réel qui transforme, via le besoin physiologique et la vie sociale, l'être en automate. N'oublions pas la leçon : le « réel » choisit les possibilités, les « dieux » indiquent le « vrai » dont l'homme est exclu à cause de la langue ³¹. Le ciel crée des rapprochements entre le faubourg et le domaine d'Harset. La cétoine trouvée par Timard, que la patience habitue « à attendre les insectes depuis des années » (CF, 108), en est le trait d'union. Le ciel est censé donner du sens à la mort de Dassigne : « Un peu de ciel dans le haut de la fenêtre de la salle à manger répondait finalement à toutes les questions. Si la mort de Dassigne avait un sens, ce ciel y répondrait un jour, et à force de parler de terres lointaines, on comprendrait des choses extraordinaires, pourvu qu'on soit des frères ici entre nous. » (CF, 78). Il inspire, enfin, « une société d'enfants vêtus de bleu de ciel » (CF, 139), composée de scouts laïcs, créée par un professeur de gymnastique et de maintien aux « opinions à la fois désuètes et futuristes » (Ibid.). La bande à Angèle les pourchasse. L'un d'eux, capturé, est sommé d'avouer ce qu'il sait de l'homme aux gants verts (CF, 140). Il révélera le nom de Harset (CF, 141) et permettra à Marc et Paul de retrouver la retraite de Solange et Émilie : le fameux « domaine ». Marc évoquera d'abord l'intervention d'« Un hasard » (CF, 159) avant de préciser « Cependant il conta comment le « bleu de ciel », fils de la directrice avait révélé que Harset habitait une gare et comment Timard avait capturé certain insecte qui les avait mis sur la voie. » (CF, 161) On le voit, le ciel interagit avec les personnages, il peut répondre à leur questionnement. S'y inscrivent parfois des signes qui sont autant de présages que le lecteur interprétera comme étant défavorables. Par exemple, Émilie entend « dans le lointain du ciel le cri d'un oiseau de proie. Un cri très long et très pur. » qui l'oblige à fermer brusquement la fenêtre (CF, 194), ou encore « Alors on entendit quelque chose, qui semblait absolument invraisemblable dans le ciel du faubourg. Le cri très long et très pur d'un oiseau de proie. Marc et Paul virent les visages des jeunes filles tout changés, leurs yeux soudain brillants. » (CF, 221) Ce cri les fait fuir. L'étrange s'invite dans le quotidien. À la fin du roman, les jeunes filles n'ont pas de mots assez durs pour condamner leur père et celui de Marc : « Ce sont de terribles rapaces, disait Émilie. On dirait qu'ils sont aspirés par le vent et par n'importe quelle piste. » (CF, 256) La superstition populaire désigne couramment les corbeaux comme des oiseaux de mauvais présage. La magie, ici, n'est pas loin. Harset, venu demander à Marc de réparer son vélomoteur, s'en prend sans raison à lui : « Comment pourriez-vous deviner l'avenir, vous autres ? » (CF, 233) À un moment donné, Marc voit un homme qui lui rappelle son père : « Qu'est-ce que cela signifiait ? Vraiment ce faubourg semblait devenir un lieu de sorcellerie. » (CF, 102) Marc parle de « visions ». Harset, personnage inquiétant et redouté, est portraituré par un vieil ami de Guillaume comme doté d'un « figure maudite ». (CF, 254) L'étrange, la superstition, la divination et la magie sont convoqués ici pour souligner la part de fantastique que recèle le réel. Le ciel, déchristianisé, est un miroir mettant en évidence les acquis de l'œuvre de Paulhan dont *Entretiens sur des faits divers* consiste en « une mise en valeur des illusions de notre esprit ³². » Pour lui, ajoute Dhôtel, rien ne peut être vécu ni pensé si l'on ne reconnaît d'abord le mystère où nous sommes plongés ³³. » Le ciel est un révélateur quasi photographique de ce mystère.

²⁹ Philippe Blondeau, *André Dhôtel ou les merveilles du romanesque*, L'Harmattan, col. Critiques littéraires, 2003, p. 268.

³⁰ *Le Ciel du faubourg*, Grasset, col. *Les Cahiers Rouges*, 2011, p. 88. Toutes nos références désormais dans cette édition (abréviation CF suivie du foliotage).

³¹ Cf. note 22.

³² André Dhôtel, *Jean Paulhan*, op. cit. p. 13.

³³ *Ibid.*

La mer, c'est la mort. Tout le texte le rabâche. Dès le début. Philippe Blondeau en fait « une ouverture privilégiée de l'espace ³⁴ »: « Structurellement, elle encadre le récit : c'est près de la mer que se déroule l'enfance du héros ; c'est dans un port que disparaissent Harset et le père Fortan dans le dernier chapitre, avant que les rumeurs n'évoquent leur possible séjour en Afrique. Symboliquement, elle est aussi comme un horizon psychologique : en elle se conjuguent la mort de la mère et l'absence du père. Elle ouvre sur un ailleurs inquiétant – la double noyade de la mère et d'un ami d'enfance – mais aussi séduisant – elle représente les rêves de prospérité des personnages ³⁵. »

L'espace, pour Marc, est frappé de l'interdit paternel dont le roman raconte la transgression. À l'injonction de Guillaume (« Jure-moi que tu n'as pas voulu voir la mer. » (CF, 19)) répond la mort de son ami « Joachim le paralytique » dont il exauce le vœu – il lui fabrique même un radeau. La mère de Marc est morte « emportée par une vague ». (CF, 16) Guillaume, le père, a fait la guerre dans la marine. C'est pourquoi le destin du fils est tout tracé : devenir « un homme pondéré, ennemi de toute aventure. » (CF, 16). Guillaume redoute que son fils prenne goût aux voyages et aux risques. Ne rien laisser au hasard. Aglaé, la bonne, l'initie aux travaux de la ferme. Marc considère ces « besognes incessantes » « comme la seule vie possible. » (CF, 17) Ce conditionnement aboutira à la sédentarité de son métier de comptable. Pour l'heure on le soumet aux « immuables règles de la vie » dont la prière avant le repas « aussi nécessaire que d'ouvrir les yeux à la lumière du jour » et au silence monacal ponctué de « rares paroles pendant le repas ». (CF, 18) Aglaé l'initie également aux travaux qui mènent à la paix intérieure et à une forme de spiritualité consistant en une union mystique avec le milieu. Ainsi, lui assure-t-elle, « tu verras mieux la lumière du ciel. » (*Ibid.*) Ce ciel, d'emblée a valeur métaphorique. Il rapproche ville et campagne. La nature devient espace intermédiaire où la nature n'a pas renoncé à ses droits.

Paul, le futur ami de Marc, a été « élevé avec la plus parfaite discipline. » (CF, 30) Sa mère, quant à elle, « semblait toujours suivre une règle qu'elle s'était imposée. » (CF, 31) Le projet du roman consistera à montrer comment ces jeunes gens s'affranchissent du déterminisme social et du carcan familial. Choisir le hasard plutôt que l'aliénation sans surprise d'une vie réglée d'avance.

Dans cette perspective, le trio d'Angèle (avec Barosse et Turluquet) jouera le rôle d'initiateur, par le biais de la rumeur, au rêve et à l'esprit d'aventure. Ils font d'abord courir le bruit que Marc a voulu tuer Dassigne avec un coupe-papier. Ils bénéficient d'un auditoire complaisant « Entre la rue des Freux et l'avenue on était renseigné par eux comme par une radio ambulante ». (CF, 33) Premier mensonge. Volonté d'enrober la plate réalité vécue d'un vernis de fantaisie d'un goût douteux. Ils manipulent l'opinion en diffusant « des nouvelles vraies ou fausses ». (CF, 33) Ils jouent un « jeu tragique » : « Tous ils parlaient au hasard bien entendu. » (*Ibid.*) La parole, chez eux, remplace l'action car le trio ne nourrit pas « le moindre désir d'une aventure ». (CF, 88) D'ailleurs, quand on saura que Harset aura été « la cause involontaire et d'autant plus étrange de la mort de Dassigne » (CF, 203), le trio n'aura plus aucune raison d'exister. Plus tard, après qu'Angèle aura rencontré l' « homme aux gants verts », elle changera, à 16 ans, en oubliant son enfance : « Pour l'heure elle était l'héroïne délaissée d'un feuilleton en cinquante-deux chapitres, et elle avait le sourire désabusé des impossibles passions. » (CF, 222) La vie normale l'a rattrapée. Elle cesse d'être opposante pour devenir adjuvante en mettant Harset en relation avec Timard. Elle rentre dans le rang. Les « jeunes démons » deviennent parfois des anges.

Dans la banlieue où rien ne se passe, « où il semblait qu'on ne parlerait jamais d'un fait si peu que ce soit exceptionnel » (CF, 40), s'impose la nécessité, pour survivre à l'ennui, de raconter des bobards. Timard en arrive lui-même à colporter des ragots. Marc lui reproche de reprendre à son compte la légende de l'étranger. Timard se justifie : « il faut bien meubler la vie. Ils veulent tous que je leur raconte des blagues. Alors je ne peux pas leur refuser. » (CF, 93) Réplique de Marc : « ce que tu leur

³⁴ Philippe Blondeau, *op.cit.* p. 268.

³⁵ *Ibid.* p.269.

racontes aux gens sais-tu que ça pourrait bien être la vérité ? » (*Ibid.*). Problématique essentielle. Comment démêler le vrai du faux ? Quel rapport la parole noue-t-elle entre imagination et vérité ? Thématique essentielle chez Paulhan. Croire au vrai, c'est mettre en évidence la possibilité du vrai. C'est là qu'intervient le hasard. Timard rebondit : « Je te mets bien au défi de me prouver quoi que ce soit » (*Ibid.*). Marc : « Tu comprends, dit-il, par exemple, on va à la messe, mais après tout on ne se figure pas que c'est vrai. On croit un peu ou beaucoup que c'est vrai. Mais un jour ça pourra être vrai carrément et tu verras quelle sacrée frousse. » (*Ibid.*). Il existe une relativité de la vérité que mesure la religion.

Magie du langage et des mots. Le théâtre auquel se réfère Timard (« on n'est pas au théâtre » (*Ibid.*)) implique que l'on croie au rôle incarné par les acteurs pour faire advenir l'effet de réel. D'ailleurs, ce qui advient n'advient-il pas au hasard de la conversation ? Les exemples ne manquent pas. Quand Barosse parle d'« assassin » à propos d'Harset (« personnification de la peur » CF, 88), « par un simple hasard », Angèle prévient « Si tu dis un mot de plus[...], je m'évanouis. ». (CF, 89) Et si, dans le quartier, on trouve potentiellement de simples passants, un boxeur illustre, un général ou un fin lettré, pourquoi pas un assassin ? Cette loi de probabilité n'échappe pas à la règle de l'exception. Le comptable ne pouvait pas ne pas y penser. Les probabilités, en effet, ne fournissent pas d'emblée une bonne définition du hasard, elles forment, en revanche, une théorie de la mesure du hasard. Ainsi va l'aventure. Quant aux héros, ils « sont toujours prêts à surgir comme en témoigne la méfiance accrue des agents cyclistes » l'été. (CF, 99)

Deux groupes de joueurs dans ce roman qu'on a qualifié de « ludique ³⁶ ».

Ceux qui parlent, qui commentent la partie en cherchant à influencer sur l'événement. Ce sont des spectateurs plus ou moins impliqués : Timard, Victorine, Madame Dassigne, le trio d'Angèle, les voisins.

Ceux qui agissent : Marc et Paul, Solange et Émilie, Harset. Guillaume, le père de Marc qui n'intervient pas. Il reste invisible durant toute la partie.

On peut passer d'un groupe à l'autre. C'est le cas de Marc et Paul. Ceux-là transgressent la loi du père qui n'est autre que la règle commune. Ils se lancent à l'aventure au hasard. Marc à la recherche de son père, Paul d'Émilie.

Très vite, le lecteur suit l'itinéraire d'un jeu de piste dans lequel l'identité des joueurs est brouillée. C'est le cas des filles. Pour Solange « Dans la vie d'Émilie, il y a une aventure » (CF, 101) que l'intéressée cache à celle qui apparaîtra, plus tard, comme étant sa sœur. Marc voit un homme qui lui rappelle son père. (CF, 102) L'acheteur potentiel de la maison de Victorine interroge Fortan et Timard : « L'étranger était-il le frère de Victorine, ou un ami de ce frère ? » (CF, 106) Identités masquées, source d'hypothèses, construisent un jeu de cartes sans cesse à rebattre. Ce que fait Timard : « Tu ne penses pas qu'il y a des rapports entre Dassigne, ta belle-sœur, cet homme étranger et même ton père ? » (CF, 107) Tout processus d'identification du lecteur au héros est impossible. Il va donc falloir démêler cet écheveau pour y voir plus clair. Marc Fortan s'y emploiera, il ne souhaite pas « passer sa vie à faire des suppositions. » (*Ibid.*)

Première étape : mettre un nom sur le mystérieux « homme aux gants verts ». Ce sera fait quand l'épicier qui assiste à la conversation (*sans l'entendre !*) entre Émilie et l'étranger – d'où la comparaison avec « une scène de cinéma muet » (CF, 112) : ici la féerie côtoie le burlesque – permet d'établir qu'il se nomme Harset. Enthousiasme tempéré aussitôt par le narrateur : « On éprouva une vive satisfaction à connaître enfin son nom, comme si cela suffisait pour résoudre les énigmes qu'on avait imaginées. » (*Ibid.*) Nommer n'est pas connaître. Marc en est convaincu : « Encore un nom bizarre. Il suffit de bien songer à un nom, se disait Marc, pour s'apercevoir qu'il est étrange, et les noms propres cela ne signifie rien. » (CF, 81) Dhôtel reviendra plus tard sur cette question. Dans

³⁶ Voir notamment « *Le Ciel du faubourg*, un roman ludique » par Édith Perry in *André Dhôtel, entre archaïsme et modernité*, études réunies et présentées par Christine Dupouy, Amsterdam/ New York, Rodopi, col. « Faux titre », 2012.

Rhétorique fabuleuse, il note ceci sur la nomination illusoire : « Rien n'est assuré que la *présence*, et toute présence digne de ce nom est inexplicable à l'infini ³⁷. » Se garder d'établir une égalité entre mot et chose : risque d'erreur. Il va même plus loin : « Il ne suffit pas même d'avoir vu pour nommer. Il faut prouver, communiquer une connaissance. Et l'on est désarmé dès lors que les caractères de l'existence ne sont pas donnés dans la nature par une étiquette mais livrés à un prodigieux hasard ³⁸. » Seule la nature échappe au hasard. C'est peu ou prou ce qu'Émilie reproche à Paul et Marc : « Vous êtes du parti des gens réguliers, et vous prétendez amener les autres à vos façons mensongères de considérer la vie. » (CF, 115) Par « gens réguliers » entendons ceux qui s'inscrivent dans un réel régi par des règles économiques, sociales et morales éloignées de l'esprit d'aventure qui rapproche l'individu de la nature. Grosso modo, le premier groupe constitué par ceux qui parlent et (se) mentent nécessairement.

Deuxième étape : contester l'éducation traditionnelle cause de normalisation sociale. Émilie se distingue de ces garçons qui entendent enfermer les filles dans une relation amoureuse laquelle, via le mariage, ne peut être qu'un pas vers un ordre social aliénant (Victorine : « Dire que toute ma vie j'ai rêvé d'un frigidaire. » (Cf, 174)) De ce déterminisme de classe elle ne veut pas. Elle n'appartiendra jamais à Paul voué à reprendre l'entreprise familiale. C'est une rebelle, féministe avant la lettre. Paul finit par conclure à « une affaire manquée ». (CF, 115) Elle enfonce le clou en condamnant sa « bonne religion tranquille. Vous agirez comme il se doit en toute circonstance. » (*Ibid.*) La « religion » dont il est question, c'est l'éducation bourgeoise. Elle exclut toute surprise, toute aventure, tout hasard. Elle n'est pas désirable puisqu'elle n'offre aucune mise en danger. Paul, en terme rimbaldien, est pour elle un « Assis ». Coup de grâce de Cassandre à son prétendant : « Vous serez toujours un excellent élève et un excellent fils, mais aucune idée de la vraie vie. » (CF, 116) Cette « vraie vie », absente comme il se doit, c'est celle du fameux domaine – lieu destiné à rester secret. Un paradis perdu jamais nommé. Un retour à la sauvagerie originelle où la frontière homme/animal reste floue. D'Harset, Timard est le premier à remarquer la parenté avec l'animalité : les « lèvres longues et les pommettes » dudit évoquent « un visage félin ». (CF,130) Ce trait sera par la suite développé. Pour Aglaé, « cet homme avait une figure comme la face d'un chat. » (CF, 247) On le dit « capable de tuer ceux qui s'aventureraient dans son parc. » (CF, 157) Il défend son territoire. Cet être hybride, gouverné par son instinct (Pour Victorine « Il ne suit que son instinct, dit-elle encore. Où cela le mènera-t-il ? » CF, 144), peut, malgré tout, paraître sympathique. La vieille épicière de Méreux voit en lui « un homme possédé par le monde, par les choses étranges et passionnantes du monde » (CF, 195). Harset finit par ressembler aux bêtes qu'il aime au détriment des humains dont il fuit le contact. Il incarne ce sentiment de nature qui l'anime. Philippe Blondeau note que « la nature, dans l'univers romanesque de Dhôtel, n'apparaît que de manière occasionnelle et localisée, [...]. Elle n'a d'existence – romanesque tout au moins – que dans ses rapports avec l'homme ³⁹. » Il ajoute que le hasard se manifeste dans le traitement de la nature en « une logique paradoxale qui finit par prendre corps dans une expérience presque sensible du hasard » (*Ibid.*) que Dhôtel baptise « rhétorique fabuleuse ».

Dernier coup de dé

Pour conclure, nous avons affaire à un roman qui échappe aux codes romanesques habituels. Édith Perry écrit que « le roman s'inscrit dans plusieurs genres sans n'appartenir à aucun : roman initiatique, roman d'aventure, roman policier, roman poétique, conte... ⁴⁰ » Dhôtel invente un roman-jeu dans lequel la compétence du narrateur fait parfois défaut. Il en sait parfois moins que les personnages. Par

³⁷ *Rhétorique fabuleuse*, *op. cit.*, p. 72.

³⁸ *Ibid.* p. 73.

³⁹ Philippe Blondeau, *op. cit.* p.293.

⁴⁰ *Art. cit.* p.217.

exemple, il avance avec prudence : « C'est l'opinion de Timard que je rapporte. » (CF, 136). D'autre part, par sa structure ouverte, il laisse le choix au lecteur d'imaginer les prolongements de la diégèse quant aux deux pères : ou bien Guillaume et Harset mènent une existence prospère à Pointe-Noire, ou bien ils sont morts. De même pour les jeunes gens qui semblent s'être réconciliés : « Peut-être ils parlaient de bâtir une maison, peut-être d'un voyage. » (CF, 261) Par ailleurs, la rumeur risque de le prolonger indéfiniment : « L'éternelle histoire recommençait transmise de seuil en seuil... ». Si bien qu'elle finit par échapper à la fois aux protagonistes, au narrateur et à l'auteur qui mise sur le lecteur pour la mener à sa guise. Rappelons que, pour Paulhan, le couple auteur/lecteur est bien plus que complémentaire : « L'illusion de projection nous semblait impliquer l'opposition irréductible de l'auteur et du lecteur, du parlant et du parlé ; or ces deux personnages nous paraissaient aussitôt après, sur le plan qui nous occupe, rigoureusement interchangeables ⁴¹. »

Tout se passe comme si Dhôtel anticipait l'esthétique de la réception que prônera, par la suite, l'école de Constance ⁴². Son roman se prête parfaitement à la lecture littéraire comme jeu défendue par Michel Picard ⁴³.

Dhôtel accorde bien sa préférence à une littérature « sauvage » : « celle qui surgit au hasard ; elle suit les voies de la flânerie et sait se mettre à l'écoute des choses ⁴⁴. » Dans *L'école buissonnière*, il confie à Jérôme Garcin : « La sauvagerie, c'est véritablement le fait qu'un écrivain soit saisi par certaines réalités ou certains aspects étranges du monde, et qu'il n'*arrive pas* à s'en dégager, quoi qu'il fasse ⁴⁵. » Dhôtel suit Paulhan : la tâche de la littérature est de « nous révéler une part de l'homme et du monde, où la science n'atteint pas ⁴⁶. » Tout comme lui, il oppose poète et savant. Pour le savant, « pas de pur hasard » ni même de hasard : « tout dans la nature obéit à un ordre : le hasard naturel a des lois. Il se nomme probabilité ⁴⁷. » Retour à Henri Poincaré. Le renoncement à une conception mathématique du monde rapproche Marc du hasard et de la poésie à travers une errance où il perd trace de son père mais découvre la sauvagerie du monde. Le « joueur de flûte invisible » d'Einstein est peut-être Pelledoux titulaire de cet instrument accompagné à l'orgue par Foléon, instrumentistes dont les musiques ne font danser personne mais retournent les sangs des voisins (CF, 228). Marc ressemble comme deux gouttes d'eau à l'enfant des *Illuminations* de Rimbaud : « Je serais bien l'enfant abandonné sur la jetée partie à la haute mer, le petit valet suivant l'allée dont le front touche le ciel ⁴⁸. » Même démarche inaboutie du poète aux semelles de vent qui, renonçant à la poésie, a renoncé du même coup – la frôlant seulement – à « une impossible découverte. » : « C'est le drame de la connaissance ⁴⁹. »

Faute d'accéder au vrai, il reste à dénoncer le faux pour nous arracher à l'illusion. Œuvre grave, pessimiste par certains aspects, *Le Ciel du faubourg* souligne le mystère de l'être confronté au mensonge. Le réel s'y découd et les rêves s'échouent sur la plage comme la barque de Joachim.

Le hasard n'est pas toujours heureux chez Dhôtel.

Michel Lamart

⁴¹ « Les Fleurs de Tarbes ou La terreur dans les lettres » (1936) in *Les Fleurs de Tarbes*, Dossier, *op. cit.* p.243-244.

⁴² Voir en particulier H.R. Jauss, *Esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

⁴³ « La lecture comme jeu », *Poétique* 58, avril 1984. Voir les actes du colloque de Reims *La Lecture littéraire*, Paris, Clancier-Guénaud, 1988.

⁴⁴ Philippe Blondeau se réfère à un article de Dhôtel « Littérature sauvage », NRF, janv. 1977, in *André Dhôtel ou les merveilles du romanesque*, p. 85.

⁴⁵ Cité par Philippe Blondeau, *Ibid.*

⁴⁶ *Les Fleurs de Tarbes*, *op. cit.* p. 155.

⁴⁷ *Rhétorique fabuleuse*, *op. cit.* p. 110.

⁴⁸ Rimbaud, « Enfance » IV, *Œuvres complètes*, Pléiade, 1979, p.124.

⁴⁹ *Rhétorique fabuleuse*, *op. cit.* p. 129.

Vers un modèle aléatoire de l'acte de perceptif de lecture

Nous entendons ici éclaircir le processus, aléatoire, de la lecture, d'après les travaux d'André Dhôtel notamment ainsi que ceux traitant des théories littéraires. Qu'est-ce que la lecture de fiction, d'abord, si ce n'est un acte perceptif visant à donner du sens, à reconstruire mentalement des univers fictifs, à partir d'ensembles narratifs hétérogènes, sans cohésion immédiate ? La problématique peut être formulée de la manière suivante : l'acte de lecture soumis à l'aléatoire interviendrait-il de manière désordonnée ou chaotique ou permettrait-il la structuration cognitive du sens ? En nous inspirant de Picard,¹ nous ferons en premier lieu la distinction entre lecture spontanée, expérientielle, émotionnelle, une lecture somme toute interprétative, et lecture guidée, analytique, rationnelle, une lecture, disons-le, objective. Nous retiendrons la première définition dans notre étude, c'est-à-dire l'acte universel, vulgaire, au sens premier de *vulgus*, de chercher à donner du sens. Ainsi, contrairement aux lectures raisonnées, scientifiques, formalistes ou structurales, on s'intéressera à ces lectures expérientielles qui précisément procéderaient par déconstruction/reconstruction d'ensembles narratifs, parviendraient à donner du sens selon un régime aléatoire, régime aléatoire lui-même issu, nous le verrons, du balayage oculaire, aléatoire intrinsèquement. Il s'agira ainsi d'explorer le rôle du hasard dans le processus à la fois de perception et de reconstruction des univers fictifs, puis dans la réorganisation même de la signification, c'est-à-dire dans l'élaboration même du sens subjectivé par le lecteur, à la suite des décodages des systèmes de signes que sont les textes littéraires. Autrement dit, l'aléatoire agirait également dans le processus de formation du sens perçu, intervenant après-coup à la suite des reconstructions des univers fictifs. Nous tenterons finalement de proposer un modèle théorique de la lecture, en restituant l'aléatoire à tous les niveaux du procès, du balayage oculaire préliminaire ou saisie papillonnante comme le dirait Dhôtel et le penserait Percec, aux actes cognitifs complexes, ces ilots mentaux cherchant à construire du sens à partir des univers fictifs.

Rappel des modes de lecture : analytique vs spontanée

La lecture analytique et objective

La lecture se voudrait d'abord exhaustive, totalisante, et prendrait en charge l'ensemble des réseaux signifiants, comme si le lecteur était ce lecteur potentiel omniscient, capable de tout déchiffrer, comme un narratologue ou un sémiologue aguerri.² Elle serait, et c'est là le point d'achoppement d'une telle théorie de la lecture, « rationalisatrice » au sens où l'entend Edgar Morin,³ et non plus uniquement rationnelle, en ce sens qu'elle objective le texte, et donc non plus essentiellement scientifique. Elle consisterait alors en un décryptage millimétré du sens, ce qui impliquerait que le lecteur puisse passer au crible l'ensemble du texte, s'autorisant des lectures secondes voire tierces, objectiverait le sens en

¹ Cf. Michel Picard, *La Lecture comme jeu*, Paris, Minuit, 1986.

² Cf. Umberto Eco, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1979.

³ Edgar Morin, *Les Sept savoirs nécessaires à l'éducation du futur*, Paris, Seuil, 2000, p. 24.

le pensant de manière immanente, structurale. Dans ces conditions, le lecteur, par le jeu savant de sa lecture,⁴ ne laisserait rien au hasard, dans la mesure où tout ferait sens et rien ne déborderait du texte, du sens immanent. Une telle position serait avant tout mécaniste et structurale, et relèverait d'un type de lecture précis : la lecture idéale et érudite, par ce lecteur omniscient dont nous avons parlé, ce lecteur modèle pour paraphraser Eco, possédant toutes les références textuelles et intertextuelles, ce double en quelque sorte du narrateur-écrivain possédant intrinsèquement les clés de son propre récit. Un tel positionnement se doit alors d'être interrogé, et ce de la manière suivante : l'acte de lecture s'ancre-t-il dans une forme de réalité discursive, ou bien n'est-il que spéculation des possibles lecteurs sémiologues ou narratologues du texte ? En d'autres termes, une telle lecture relève-t-elle du plausible ou du possible, ou bien n'est-elle que purement fictive, idéale au sens d'utopique, et surtout réservée à un petit nombre de lecteurs rompus aux pratiques scientifiques objectives de déchiffrement du texte ? Elle procéderait uniquement par balayage totalisant du texte, construirait le discours à venir en zoomant-dézoomant sur les nœuds de l'intrigue et impliquerait une appréhension quasi-totale du texte au préalable, processus quasi impossible quand on sait que la lecture se fait toujours pas à pas. On donnera, pour illustrer le premier propos, l'image du Dieu Observateur des hommes et de leurs pratiques, capable de savoir à l'avance le déroulement des actions. Ce lecteur divin est donc un achemineur de sens embrassant la narration et ses différents dispositifs sans aucun doute, sans émotion aucune, sans vécu de lecture : la lecture consiste alors simplement en une construction ou une totalisation du sens précise, implacable et surtout fidèle aux procédés et processus d'écriture et de conception du texte. La lecture est donc ici générative au sens structural et linguistique du texte.

La lecture spontanée et subjective

Face à cette objectivation plus que rationnelle du sens, selon un mode d'inférence déductif, apparaît la lecture spontanée, subjective et somme toute vulgaire. La lecture est ici, à l'inverse, la voie de tous les possibles signifiants, elle serait donc, au sens où l'entend François Rastier, interprétative⁵. Elle est le commencement vers des univers fictifs à reconstruire, vers des interprétations incertaines, au flou de la raison. Le lecteur est alors quelconque, trivial, et procéderait à la manière d'un détective comme le dirait Eco,⁶ selon le mode abductif. Il chercherait non pas à objectiver le texte, mais à tisser du sens, à reconstruire tant bien que mal les différentes unités textuelles pas à pas, en formulant des hypothèses soumises au gré du hasard. Expliquons-nous à ce sujet : la lecture non analytique se voudrait indexée sur des processus aléatoires dans la mesure où les interprétations et connexions signifiantes seraient avant tout des interactions entre ces îlots textuels signifiants et de pré conceptualisations du sens (hypothèses) amenées à être infirmées ou confirmées.⁷ Mais ces interprétations ne seraient que le fruit d'un phénomène de synchronicité, c'est -à-dire de la relation aléatoire entre les états cognitifs, mentaux du lecteur et les suites linguistiques, les réseaux textuels chargés de sens. L'image que l'on donnera ici est la suivante : la lecture serait avant tout hasardeuse, avec un nombre de paramètres flous, incertains, puisqu'elle est le reflet d'une disposition mentale avec tout ce que cela comporte de phénomènes de reliance, de résonance, de compatibilité entre la somme de connaissances à un instant *t* au sein de l'activité cérébrale et la somme d'indices textuels à appréhender au même instant. Ces procès aléatoires de la lecture ne se localiseraient pas sur un seul palier de l'acte, mais à tous les niveaux du procès de construction du sens, ce que nous allons détailler maintenant.

⁴ Cf. Michel Picard, *ibid.*

⁵ Cf. François Rastier, *Sémantique interprétative*, Paris, PUF, 1987.

⁶ Cf. Umberto Eco, *Les Limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992.

⁷ Cf. Umberto Eco in Vincent Jouve, *La Lecture*, Paris, Hachette supérieur, 1993. p.54.

Le hasard à tous les niveaux de l'acte de lecture

Le balayage oculaire en Z ou la saisie papillonnante : le hasard perceptif

Mais ces formes bouleversent : les artistes tels que Marcel Duchamp (dans « erratum musical » par exemple) remettent en cause une conception linéaire et raisonnée, dominante dans l'art occidental. Aujourd'hui, la lecture d'un livre n'est pas nécessairement faite de façon linéaire, on feuillette, on saute des passages. L'invention du livre au XII^{ème} siècle contribue à cette dé-linéarisation avec les rajouts progressifs de pagination, d'index de références et aboutie à des modes de lectures « à saut et à gambade » selon l'expression de Montaigne. Les ouvrages encyclopédiques préfigurent ainsi l'hypertexte informatique, au centre de la littérature numérique, donnant l'opportunité de découvrir au hasard de la lecture : c'est ce qu'on appelle la sérendipité. Certains auteurs renforcent cette liberté. Les genres brefs ou fragmentaires (aphorismes, fables) se prêtent bien aux lectures aléatoires. Certains auteurs vont même jusqu'à préparer un mode d'emploi pour une lecture non linéaire ⁸.

Si l'apprentissage de la lecture se réalise par balayage linéaire, ligne après ligne, le mouvement naturel de l'œil se ferait plutôt de manière papillonnante ou désordonnée comme si la course élémentaire au déchiffrage était instable, ou aléatoire précisément. Le mouvement des yeux, ce qu'on appelle communément balayage oculaire, suivrait, quand ce n'est pas le tracé du « Z » sur une page, une forme de zoom successif, de point en point, de focus chaotique comme les mouvements saccadés de la main d'un automate déréglé qui chercherait à saisir une série d'objets posés sur une table devant lui. Autrement dit, le focus suit donc le mouvement non réfléchi de l'œil parvenant à zoomer ici et là sur des portions textuelles : quand la lecture linéaire fatigue la tension nerveuse de l'œil, elle est remplacée par le papillonnage, moins sollicitant et balayant le texte de manière plus rapide. Elle suivrait le tracé en Z, avec des va-et-vient, des retours, suivrait le rythme rapide ou lent du déchiffrage cognitif. Ce processus aléatoire de la saisie oculaire, qui est tout sauf logique ou raisonné, nous le nommons hasard perceptif. Nous le définissons comme une saisie chaotique par l'instance oculaire suivant un rythme saccadé et non synchronisé. Nous citons :

On lit avec ses yeux. Ce que les yeux font pendant qu'on lit est d'une complexité qui dépasse à la fois ma compétence et le cadre de cet article. De l'abondante littérature qui a été consacrée à la question depuis le début du siècle [...], on peut au moins tirer cette certitude élémentaire, mais fondamentale : les yeux ne lisent ni les lettres les unes après les autres, ni les mots les uns après les autres, ni les lignes les unes après les autres, mais procèdent par saccades et fixations, explorant en un même instant la totalité du champ de lecture avec une redondance opiniâtre : parcours incessants, ponctués d'arrêts imperceptibles comme si, pour découvrir ce qu'il cherche, l'œil devait balayer la page avec une agitation intense, non pas régulièrement, à la manière d'un récepteur de télévision (comme ce terme de balayage pourrait le laisser penser), mais d'une manière aléatoire, désordonnée, répétitive, ou si l'on préfère, puisque nous sommes en pleine métaphore, comme un pigeon picorant le sol à la recherche de miettes de pain ⁹.

Automate déréglé mais néanmoins mû par une fonction élémentaire, pigeon picorant le sol à la recherche de miettes de pain, les métaphores retranscrivent, dans leur « vérité métaphorique » comme

⁸ « Poétique du hasard et de l'aléatoire en littérature numérique », Jean Clément, *in Protée*, volume 39, n° 1, printemps 2011.

⁹ Georges Perec, *Penser, classer*, Paris, Hachette, 1985, pp. 114-115.

le dirait Ricœur,¹⁰ le processus aléatoire, instinctif, de la saisie oculaire. Les yeux ciblent et projettent l'intention du lecteur vers des zones non nécessairement adjacentes du texte, puis reprennent le flux linéaire des suites phrastiques, pour revenir à d'autres focus, comme si le procès ne pouvait être que connexions hasardeuses cachant, et c'est le paradoxe, retraçant toutefois une logique méta-textuelle ou infra-textuelle selon le point de vue, comme lorsque l'on cherche à relier, dans ce test neuronal, les nombres disséminés sur une page blanche, dans un ordre cohérent et progressif. L'aléatoire n'est donc pas l'inverse de forme logique, et du hasard, comme en témoignent les expériences de Von Foerster en cybernétique,¹¹ peuvent naître des structures, des formes ordonnées.

On a pu reprocher à la littérature numérique son aspect désordonné. Cependant nombre de scientifiques, notamment en physique, ont démontré que désordre et ordre s'interpénètrent perpétuellement dans les structures primordiales de la matière. Le désordre s'inscrit donc, au même titre que l'ordre, au cœur de l'univers. C'est bien là ce que beaucoup d'avant-garde chercheront à faire comprendre. Du hasard, perçu depuis longtemps comme un accident de matière, peuvent naître des structures inédites, des trouvailles artistiques¹².

Et c'est précisément ce que la saisie papillonnante offre à l'esprit : une succession de désordre apparent permettant de tisser le sens : quand une araignée commence sa toile, la structure n'est pas toujours évidente, les points et la fixation des fils suivent pourtant une logique naturelle et instinctive avec une fonction précise. Ainsi, l'aléatoire n'est pas seulement synonyme de flux chaotique, mais bien générateur de sens par la fonction donnée.

La synchronicité : le hasard objectif ou hasard cognitif

Le sens du texte, accessible par la lecture, résulterait ici selon nous d'un procès aléatoire conciliant projection du sens potentiel et adhésion du sens réel. Le sens qui se dégagerait par la lecture signifiante serait toujours la confrontation hasardeuse du sens prescrit et du sens induit. Dans ces conditions, puisque la lecture ne peut être totalement anticipatrice du sens à venir de la fiction, les clefs de la connaissance du texte ne peuvent résulter que de connexions subites, soudaines, instinctives, et non plus raisonnées. Ces connexions aléatoires viennent à chaque fois redynamiser les univers imaginaires qui émergent à partir des données textuelles, comme une forme mathématique se déformant, toujours en mouvement. Autrement dit, la construction cohérente du sens du texte incarné ici par la figure complexe et géométrique, est toujours remise en question, puisque la lecture est toujours actualisation de proche en proche du sens de la fiction. Les configurations mentales qui en découlent sont donc amenées à vivre un instant dans l'esprit du lecteur, pour être remaniées, reconfigurées au détour d'un mot, d'une phrase, d'un fragment textuel. La lecture et le sens perçus procèdent d'un rythme aléatoire qui tantôt confirme, tantôt infirme, les fantasmes intellectuels projetés sur la fiction par le lecteur. En d'autres termes, il n'est de fiction signifiante que par interactions progressives et successives, par immersions tactiques et partielles dans le texte par le lecteur, en fonction de l'état cognitif à l'instant *t* de celui-ci. Expliquons-nous à ce sujet. Le sens perçu n'est possible que par corrélations entre les configurations psychiques et cognitives du sujet, c'est-à-dire la somme des connaissances, références, sentiments, qu'il porte en lui au moment de l'immersion, et les propositions signifiantes, les actualisations sémiotiques du texte au fur à mesure de la progression. L'aléatoire ici, ou hasard cognitif, rejoint alors le hasard objectif cher aux surréalistes et défini comme l'immersion du réel dans

¹⁰ Cf. Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.

¹¹ Cf. Heinz Von Foerster in Delorme Robert, Andreewsky Evelyne, *Seconde cybernétique et complexité*, Paris, L'Harmattan, 2006.

¹² Jean Clément, « Poétique du hasard et de l'aléatoire en littérature numérique », *ibid.*

l'inconscient, concept voisin de la synchronicité propre à la psychanalyse jungienne : le sens que je donne au texte par la lecture fluctuante que j'en fais, n'est que la résultante de la mise en adéquation entre un état signifiant intérieur, une perception du réel à un instant t et la réalité textuelle telle que je la perçois et telle qu'elle vient frapper mes sens et mon moi signifiant. Le sens est alors le produit d'instances instables, flottantes, comme l'est aussi l'attention, le produit aléatoire d'une rencontre entre une configuration psychique sémio-sensible, basés sur des trajectoires, des lignes perceptives et pré-signifiantes,¹³ et un texte qui s'actualise en surface au fil de l'acte de lecture. Le hasard objectif et cognitif est donc cette aventure psychique, intérieure, complexe à travers un vaste réseau de signes que nous percevons par packs, par traits saillants sur un mode de perception, le balayage oculaire, en lui-même aléatoire. Cette chaîne aléatoire relativise alors les lectures objectives, qui épuiserait le sens, en mettant en avant la subjectivisation du sens, qui n'est pas une interprétation à proprement parler, mais une réelle *vivance* du texte mue par des expériences émotives, sensibles, etc.

La réorganisation aléatoire du sens : le hasard sémio-sensitif

Les théories structurales ont longtemps avancé que l'organisation du sens – ici le sens de la fiction, de la narration – résultait d'algorithmes sémiotiques dans une programmation du parcours de signification. Dans ces conditions, l'aléatoire était radicalement ignoré dans le processus de constitution des formes signifiantes. Nous avançons donc l'hypothèse selon laquelle l'organisation du sens procéderait par tensions de forces aléatoires, et non par combinaisons déterministes et structurales, forces aléatoires issues des dimensions précédentes, le balayage oculaire et le hasard objectif. Ici, le hasard sémiotique est à l'origine de la réorganisation du sens, après la reconstruction signifiante des univers fictifs. Le sens, c'est donc la réarticulation ou la restructuration du décodage et de la défragmentation du texte source soumis à un régime aléatoire. Autrement dit, les différentes unités de sens se structurent si et seulement si des flux sémio-psychiques, dans le traitement des données textuelles, d'ordre aléatoire sont en jeu. Les flux sont ainsi de plusieurs ordres : d'une part, le traitement de l'information se ferait en interne par des paris cognitifs sur les assemblages compatibles des unités de sens, formant le sens général, et non par couplage logique, mais bien par des simulations au sujet de sens potentiel, possible. Dans ces conditions, la réorganisation du sens n'est autre qu'un jeu mental cherchant (opération simple et peu coûteuse, comme apprend un enfant), à former des configurations logiques pour lui-même, et non pas une structuration par catégorisation (opération lourde ou secondaire). D'autre part, le psychisme étant cet océan confus où sont charriés les sentiments, les affects, les émotions, les passions, les connexions ici sémiotiques opéreraient par mobilisation affective, émotionnelle,¹⁴ et le sens reconstruit par stimulus positif avant d'être structural au sens logique. Ainsi, la lecture hédoniste, celle qui nous pousse à aller vers l'avant de la fiction, et aléatoire, celle qui parie sur les possibles, et non sur la réalité immanente, est celle qui assure un meilleur rendement sémio-cognitif. Enfin, on peut dire que les catégorisations sémiotiques classiques du sens – on pense à la logique aristotélicienne développée par Greimas – sont ici caduques, voire improbables car étant a priori des constructions intellectuelles ne retranscrivant pas suffisamment le fonctionnement cognitif réel lors de la lecture. La catégorisation est une invention, une méthode ; la distribution aléatoire une habitude ontogénétique peu coûteuse permettant d'assurer le fonctionnement cognitif selon nous. Autrement dit, la structuration rationalisant les univers fictifs fermerait les configurations sémio-psychiques en les cantonnant à des opérations de calcul comme un ordinateur, tandis que

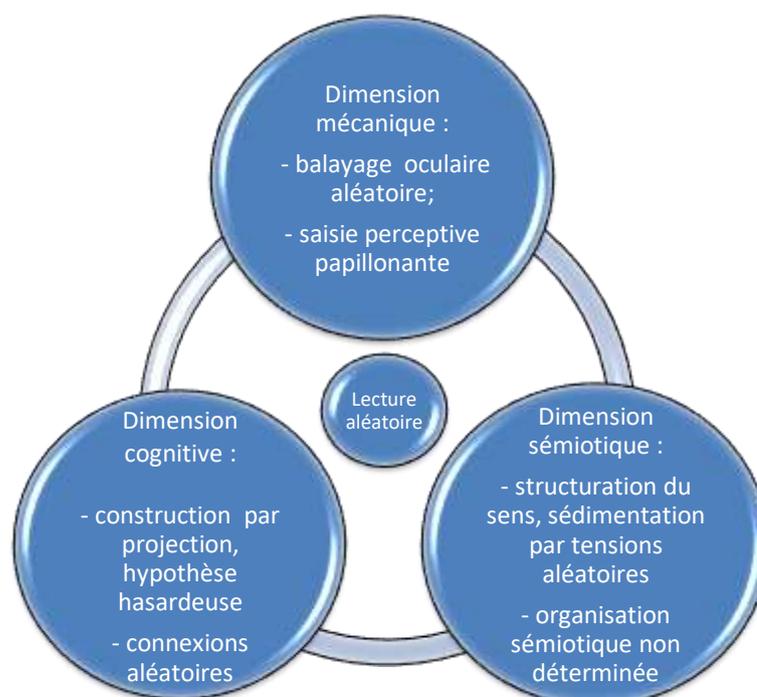
¹³ Cf. Jean-Pierre Cléro, *Théorie de la perception, de l'espace à l'émotion*, Paris, PUF, 2000.

¹⁴ NB : une émotion, du latin « emovere », est *strictu sensu* ce qui met en mouvement. Dans le cas présent, la mobilisation affective est ce qui porte, fait avancer, et correspond à une opération cognitive simple là aussi, et peu coûteuse sur le plan énergétique.

l'aléatoire défragmentant permettrait l'ouverture des configurations en laissant la place à l'imagination, la création qui guide les gestes mentaux.

Modélisation sémiotique de l'acte de la lecture : l'aléatoire signifiant

À partir de ces constats, nous avons établi trois dimensions interdépendantes se solidarisant, et soumises au régime aléatoire : la dimension mécanique du balayage oculaire, ou hasard perceptif, qui subsume et conditionne les flux interprétatifs de la dimension cognitive, ou hasard objectif, permettant l'élaboration du sens, ou hasard sémio-sensitif. Ces trois dimensions, bien que soumises à l'aléatoire, ne sont pas pour autant déstructurées, ou déstructurantes, bien au contraire. En effet, bien que les courants scientifiques aient longtemps prôné la structuration par déterminisme et donc par instance non hasardeuse mais programmée, et de fait cantonné l'aléatoire dans les univers chaotiques, il apparaît ici que l'aléatoire, comme le montrerait Von Foerster, procède à la structuration même des univers perceptifs, cognitifs et sémiotiques. D'une part, c'est l'acte aléatoire du balayage oculaire qui distribue et ventile les zones textuelles perçues, permettant, après-coup, de les assembler : autrement dit, une structuration préalable du balayage oculaire agirait comme une saturation du sens de l'univers à saisir, comme si une double structuration aboutissait à une non-possibilité sémiotique. C'est bien au contraire le régime papillonnant, hasardeux du balayage qui dynamise et crée des tensions structurales de triage, de rythmiques internes permettant l'aération, l'espacement du sens qui ensuite se sédimenterait, se coagulerait pour paraphraser Greimas. La signification est alors la résultante d'une double tension du couple hasard/déterminisme et structure/chaos. D'autre part, le processus de construction du sens, lui-même, nous l'avons dit, aléatoire, ne serait qu'une conséquence logique du balayage oculaire non déterminé. A ce niveau, ou plutôt, dans cette dimension-ci, la création/reconstruction d'un univers signifiant reposerait également sur la désorganisation aléatoire et préalable du système de signes qu'est le texte. La construction du sens est traduction par déformation, projection, hypothétisation du texte. Ceci explique l'écart fréquent entre la fiction reconstruite à partir du texte, et la fiction immanente de celui-ci. Mais dans tous les cas, le décodage défragmente les réseaux textuels, pour les resolidariser dans la troisième dimension : enfin, le hasard sémio-sensitif ou la sédimentation du sens soumis aux tensions de signification aléatoires de la dimension cognitive, intervient. Ici, les forces aléatoires restructurent l'univers fictif, lui donnent une forme, une configuration mentale perceptible et ontologique, c'est-à-dire appréhendable uniquement par le lecteur. Ces trois dimensions peuvent s'articuler au moyen d'un schéma sémio-perceptif récapitulatif que nous proposons ci-dessous :



En synthèse, tout processus perceptif est d'abord traduction et confrontation à des systèmes de signes qui ne sont pas, *a priori*, nôtres. Et la lecture, qui est précisément la somme des deux actes, se voudrait non linéaire, retiendrait des ensembles, des packs narratifs pour les unir, tisser du sens, sans suivre apparemment un ordre logique et cohérent, d'où les interprétations approximatives et subjectives. On sait, aujourd'hui, que la lecture est balayage oculaire aléatoire du texte et des suites phrastiques, et premier acte d'adhésion au pacte de la narration, et que l'interprétation selon François Rastier, l'acte de subjectivation du sens, se voudrait une suite de connexions entre différentes isotopies.¹⁵ Mais contrairement à l'hypothèse logique de la construction du sens, nous avons postulé que c'est par tentative de connexions hasardeuses, de présuppositions osées de traits narratifs que la lecture se fait, et que l'aléatoire précisément vient infirmer ou confirmer ces tentatives cognitives, comme si le lecteur procédait comme un détective, pas à pas, soumis aux flux des faits du continuum textuel. Tout se passerait comme si la lecture, et la construction du sens, était d'abord fantasme du texte, à partir d'un mot, d'une phrase, puis un retour à la réalité textuelle au fur et à mesure de l'expérience du texte qui accroche l'attention, vient conforter ou rejeter la pré-conceptualisation de l'histoire : mais ce ne serait que par hasard que ces processus mentaux se manifestent, dans le sens où l'adéquation pré-conceptualisation et expérience du texte réel n'est pas programmée, car il est impossible de connaître le tout de la fiction, et que les rappels du texte venant corriger ou actualiser notre pré-conceptualisation de la fiction ne respecte pas une logique algorithmique. La saisie ou transformation du sens, à la suite des décodages, des traductions du texte procéderaient d'abord par résolution de tensions entre flux aléatoires, en ce sens ce que c'est la désorganisation ou remaniement des systèmes de signes de manière aléatoire qui générerait le procès, complexe, de sédimentation du sens, par succession de phases anarchiques, chaotiques puis structurées, organisées. La double structuration ne serait donc pas plausible, au sens d'acte structural perceptif puis de reconstruction formelle du sens, car ces actes seraient trop coûteux sur le plan cognitif. Au contraire, le parcours

¹⁵ Cf. François Rastier, *Sémantique interprétative*, *ibid.*

aléatoire initial ventilerait le sens, assurerait même sa cohésion, car libérant les espaces, les nœuds, les tensions mentales dans l'acte de compréhension. Le rôle de l'aléatoire couplé au plaisir dans l'acte de la lecture, générant des émotions positives, assureraient la mobilisation attentionnelle, cognitive et sémio-sensitive dans la mesure où la notion d'effort minimale engendrerait après-coup une logique cognitive complexe mais peu coûteuse : c'est la mobilisation affective centrée sur l'envie du sujet d'adhérer à la réalité textuelle proposée. Lire ne devrait pas être une obligation soumise au déterminisme structural, mais un processus sensible, érogène, laissant la place aux flux aléatoires de la pensée, permettant l'immersion non raisonnée du réel dans l'inconscient et faisant écho aux valeurs, connaissances, émotions expérientielles portées par le sujet. L'aléatoire de la lecture, c'est donc être en même temps, comme en physique quantique avec le chat de Schrödinger, ici en nous et là-bas avec la fiction. On peut alors dire avec Bobin dans la préface de *La Littérature et le hasard* : « La plus heureuse lecture de ce livre se fera suivant la règle du papillon : ici, et soudain là-bas. [...] Penser au hasard est penser juste. Un papillon ne s'égare jamais ¹⁶. »

Et comme le dit Dhôtel dans cet ouvrage :

À l'intérieur des règles les plus strictes il y a une énorme étendue livrée au hasard. [...]

On écrit bien sans le faire exprès pour écrire – tout en se conformant à des intentions et à des méthodes, comme le papillon, comme le papillon se soumet aux lois complexes de la pesanteur et du vol, tout se livrant au hasard, comme le papillon s'ingénie à recouper les zones d'un jardin, dans une méthode d'exploration qui se révèle pourtant irrationnelle.¹⁷

Pierre-Antoine Navarette

Université de Limoges, CeReS

¹⁶ Christian Bobin, in *La Littérature et le hasard*, "Un papillon ne s'égare jamais.", Paris, Fata Morgana, 2015, pp. 10-11

¹⁷ André Dhôtel, *La Littérature et le hasard*, *ibid*, p. 98 et 104.

La place du hasard dans les œuvres de littérature de jeunesse contemporaine

Si, comme l'explique Virginie Douglas, la littérature de jeunesse a longtemps été dominée par « l'autorité monolithique du conteur ¹ », dans la mesure où elle assurait avant tout une fonction didactique, les créations contemporaines, depuis 1970-1980, ont connu une évolution indéniable, qu'il s'agisse du roman ou de l'album. Sous l'influence des théories de la Réception, les auteurs pour la jeunesse intègrent désormais une part de « hasard » dans leurs œuvres car ils n'enferment plus le lecteur dans les limites strictes d'un sens exclusif mais lui proposent des expériences singulières d'une parole plurielle ou à venir qui suppose sa coopération créative. À partir des années 1980, un ensemble d'ouvrages destinés à la jeunesse relève de ce que Catherine Tauveron nomme « une aventure littéraire ² ». La littérature de jeunesse, dont l'évolution reflète une modification des représentations de l'enfant, interroge désormais la forme et les procédés de la fiction narrative ³. Selon Michel Defourny, l'enfant autrefois soumis à l'autorité de l'adulte devient l'enfant angélique à protéger puis partenaire de l'adulte et enfin enfant lecteur ⁴. Il est désormais invité, parfois contraint, à combler les lacunes délibérées des textes, pour entrer dans la lecture d'ouvrages qui ont du jeu ⁵. Si le lecteur n'est plus soumis à l'autorité de l'auteur, c'est que la littérature de jeunesse, reprenant en se les appropriant de manière singulière les interrogations qui ont traversé la littérature au XX^{ème} siècle, met le lecteur à l'épreuve à travers des fictions qui opposent de la « résistance » selon le terme de Catherine Tauveron et qui organisent de manière délibérée des ruptures. Cette remise en question des formes traditionnelles a pu passer par l'apparition de thèmes jusque-là tabous, mais l'une des manifestations les plus importantes a également consisté, selon Florence Gaiotti, à « ébranler- au sens étymologique de mettre en mouvement- les certitudes et les évidences des modes de représentations ⁶ ». C'est en ce sens que Catherine Tauveron a pu parler de « littérature de recherche ⁷ ». Les œuvres contemporaines ne se réduisent plus à la transmission d'un contenu, d'une histoire à valeur d'*exemplum* dont le lecteur pourrait tirer un enseignement : elles apparaissent comme un espace où chaque lecteur singulier est convié à choisir entre plusieurs possibilités offertes ou à venir, voire à inventer lui-même le récit. L'existence de nouvelles formes manifeste la volonté de proposer au lecteur des aventures de lecture

¹ Virginie Douglas, *Perspectives contemporaines du roman pour la jeunesse*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 11.

² Catherine Tauveron, *L'aventure littéraire dans la littérature de jeunesse*. Canopé, CRDP de Grenoble, 2002, p. 29.

³ Florence Gaiotti, *Expériences de la parole dans la littérature de jeunesse contemporaine*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 16.

⁴ Michel Defourny, « De l'enfant soumis à l'enfant lecteur. Portraits d'enfants en Belgique francophone du XIX^{ème} siècle à nos jours », in *Littérature de jeunesse. Les représentations de l'enfance, Cahiers scientifiques* n° 103, Montréal, 2005, p. 17-18.

⁵ Florence Gaiotti, *Expériences de la parole dans la littérature de jeunesse contemporaine, op. cit.*, p. 19.

⁶ *Ibid.*, p. 29.

⁷ Catherine Tauveron, « Comprendre et interpréter le littéraire à l'école : du texte réticent au texte proliférant », Lyon, *Repères* n° 19, INRP, 1999, p. 9- 38.

qui l'amènent à s'interroger sur les possibilités et les impasses du discours. Comme le déclare Michel Picard, dans *La lecture comme jeu* (1986), « le texte, jouet complexe, est ce qui fait surgir l'altérité ⁸ ».

Cet article se propose donc de voir en quoi les différents procédés mis en œuvre par les créateurs contemporains qui s'adressent à la jeunesse livrent au lecteur de multiples possibles, à partir d'un corpus destiné à des écoliers de l'école maternelle et élémentaire depuis les années 1980. La première partie s'intéressera plus particulièrement au genre romanesque et mettra en évidence la polyphonie de certains romans ou nouvelles, qui crée des jeux énonciatifs parfois contradictoires, mais aussi les narrateurs peu fiables qui génèrent des confusions délibérées ou encore les fins ouvertes et plurielles de nombreux récits. La deuxième partie montrera que le hasard est également bien présent dans les albums contemporains. Le numéro 28 de la collection *Modernités* ⁹ les envisage d'ailleurs comme des espaces de création singulière et considère leur lecture comme une expérience de l'« intranquillité ». Les ouvrages d'avant-garde autorisent en effet une lecture plurielle et instaurent un dialogue entre l'enfant et le texte, en reprenant des procédés de la fiction romanesque comme les fins ouvertes mais en jouant surtout sur la relation texte-image.

Romans et nouvelles

Comme le constate Virginie Douglas, « c'est peut-être la notion de flou, d'abolition des frontières » qui décrit le mieux la transformation qu'a connue le roman pour la jeunesse depuis les années 1980. Du point de vue narratologique, la chercheuse parle de « l'incertitude qui plane sur le récit en raison de l'avènement de narrateurs ou de figures auctorielles multiples, peu crédibles ou simplement peu habituelles ¹⁰ ». Les textes polyphoniques fleurissent ainsi dans la littérature de jeunesse à partir des années 1980. L'un des plus célèbres est celui de Marie Desplechin, *Verte* ¹¹, qui s'apparente à un roman d'apprentissage dans l'univers des sorcières. La mère de Verte, Ursule, est impatiente de voir sa fille affirmer ses pouvoirs mais elle laisse sa propre mère, Anastabotte, prendre en charge l'éducation de la jeune fille. Le récit se divise en cinq grandes parties, la narration étant successivement assurée par la mère, la grand-mère, Verte, Soufi, l'amoureux de Verte, et à nouveau Ursule. Le titre et les sous-titres de chaque partie mettent en évidence les différents points de vue. De la même manière, *L'enfant océan* de Jean-Claude Mourlevat ¹² est un véritable concert de voix qui construit un récit fragmenté progressant par le relais de narration. Si l'on peut considérer ce roman comme une réécriture du *Petit Poucet*, puisqu'il raconte la fuite d'une fratrie de sept, menée par Yann, le plus jeune, qui laisse entendre à ses frères que leur père à l'intention de les tuer, *L'enfant Océan* se caractérise surtout par la complexité du récit pris en charge par vingt-quatre voix : celles des sept enfants rapportant leur aventure, celle des parents, celle de l'assistante sociale, ou encore celle des différents témoins de l'aventure des enfants.

Dans les deux romans, *Verte* et *L'enfant Océan*, l'ensemble des prises de parole constitue certes un récit chronologique global, mais l'enchaînement de chacune d'entre elles ne suit pas strictement la chronologie. Tantôt ces voix laissent place à des ellipses narratives que le lecteur doit reconstituer, tantôt elles se croisent pour évoquer le même événement raconté par plusieurs personnages. Ce choix narratif met surtout en relief l'éclairage particulier que la voix donne à chaque épisode, faisant entendre les concordances mais aussi les discordances entre les différents personnages. Par exemple, dans *Verte*, la vision que les trois autres narrateurs ont d'Anastabotte le jour où elle vient chercher sa petite fille

⁸ Michel Picard, *La Lecture comme jeu*, Paris, Éditions de minuit, 1986.

⁹ Christiane Conan-Pintado, Florence Gaiotti et Bernadette Poulou (dir.), *Modernités* n° 28, « L'album contemporain pour la jeunesse : nouvelles formes, nouveaux lecteurs », Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2008.

¹⁰ Virginie Douglas, *Perspectives contemporaines du roman pour la jeunesse*, op. cit., p. 12.

¹¹ Marie Desplechin, *Verte*, Paris, École des loisirs, 1996.

¹² Jean-Claude Mourlevat, *L'Enfant Océan*, Paris, Pocket jeunesse, 1999.

souligne la différence de points de vue : Ursule, sa fille, fait de son habillement une description détaillée marquée par la désapprobation :

Ma mère avait exhumé de son armoire un vieux costume qui datait sans doute de sa jeunesse. Ou peut-être de la jeunesse de sa propre mère ; elle s'était emmitouflée dans un ensemble de velours rouge sombre, longue jupe à godets lui fouettant les mollets et chasuble ample, retenue à la taille par une ceinture en peau de serpent. Elle était terriblement maquillée. Elle estimait sûrement ressembler à une sorcière, mais croyez-moi, elle ressemblait surtout à une folle ¹³».

Anastabotte évoque ensuite elle-même sa tenue vestimentaire avec émotion car il s'agit de la robe qu'elle portait à son mariage : « Nous avons choisi dans mon placard un costume de velours rouge et une ceinture en peau de varan. J'en avais secoué la poussière et je l'avais mis avec beaucoup d'émotion »¹⁴. Verte, plus loin dans le texte, parle avec admiration du « flamboyant costume de velours rouge » de sa grand-mère et Soufi s'étonne d'une sorte « d'immense gandoura rouge ».

La dissonance est ici associée au jugement de valeur des personnages qui affichent leur différence de point de vue, créant ainsi pour le lecteur un effet comique qui le laisse en même temps libre d'adhérer à la description qu'il préfère.

Dans *L'enfant océan*, la diversité des locuteurs s'accompagne de plus d'une diversification de leur parole, matérialisée par une symphonie de sociolectes qui jette un doute sur l'événement réellement vécu par le personnage. De plus, l'intervention de Yann à l'avant dernier chapitre du roman invite le lecteur à réexaminer son jugement sur le protagoniste de l'histoire. Muet jusqu'alors, Yann se met à parler. Son silence ne se donne plus à lire comme une faiblesse mais comme un effet de sa volonté. Par ailleurs, il avoue dans ce chapitre son mensonge initial : la fuite qu'il avait organisée n'était pas motivée par le désir de fuir son père mais par celui de rejoindre l'océan. Yann, qui apparaissait comme un personnage positif, prend désormais le visage d'un manipulateur et d'un affabulateur. Pourtant, à la relecture on s'aperçoit qu'à aucun moment Yann n'a explicitement déclaré que les parents voulaient tuer la fratrie. C'est le personnage de Fabien, l'un des frères, qui a introduit le mot « tuer ». Yann reste donc énigmatique par le jeu des dissonances. La fragmentation du personnage à travers plusieurs voix amène le lecteur à prendre conscience de l'instabilité du héros. Les récits polyphoniques mettent ainsi en évidence la pluralité et l'incomplétude du sujet. Le changement de narrateurs, leur multiplication dans certains textes, placent le lecteur dans une position instable puisqu'il doit sans cesse identifier un nouveau locuteur pour pouvoir appréhender son point de vue et reconfigurer l'ensemble du récit : sa coopération est réclamée.

Un autre procédé narratif qui laisse du jeu au lecteur est le manque de fiabilité du ou des narrateurs. Un, voire plusieurs locuteurs, mènent une succession de récits. Chaque nouveau récit remet en cause le précédent qui apparaît comme un leurre complet ou partiel. Le passage d'un récit à l'autre contraint le lecteur à changer de position et à accepter un nouveau pacte de lecture. Cette expérience de la fiction produit un sentiment d'incertitude. « Zoo », une nouvelle de Bernard Friot ¹⁵, illustre de la manière la plus simple le procédé choisi : le personnage-narrateur remet sans cesse en question ses propres paroles : « Non c'est pas vrai, je raconte des blagues », avant de proposer une nouvelle version de son récit. Dans *L'homme à l'oreille coupée*, un roman de Jean-Claude Mourlevat¹⁶, le narrateur principal fait intervenir un vieil homme à qui les habitués d'une auberge demandent comment il a perdu son oreille. Le vieillard rapporte alors successivement plusieurs histoires très différentes : dans la première

¹³ Marie Desplechin, *Verte*, op. cit., p. 26-27.

¹⁴ *Ibid.*, p. 46.

¹⁵ Bernard Friot, « Zoo », Paris, *Encore des Histoires pressées*, Milan, 1997.

¹⁶ Jean-Claude Mourlevat, *L'homme à l'oreille coupée*, Paris, éditions Thierry Magnier, 2007.

version, son oreille a été arrachée quand il était enfant par un coup de fouet dans un exercice de cirque raté ; la seconde version explique que c'est un coup de dent de sa première amie qui a déchiqueté son oreille ; les suivantes décrivent la manière dont cette oreille a brûlé sur un poêle, gelé lors d'une expédition militaire. Si le narrateur se contente au début d'intervenir de manière retenue pour introduire le nouveau récit du vieil homme, il fait ensuite explicitement se confronter les versions dans un même paragraphe, ce qui égare définitivement le lecteur :

Le jour d'après il l'avait perdue à la suite d'un pari stupide dans un port de Java. Ou bien il l'avait vendue à un milliardaire à qui il en manquait une. Un ours la lui avait arrachée dans le grand Nord canadien. Elle avait été grignotée par un rat pendant qu'il délirait dans les fièvres du scorbut, sur un bateau de pêche. Elle avait été sectionnée par des pirates sanguinaires. Tranchée par un mari jaloux. Cuisinée au court-bouillon par une femme folle ¹⁷...

Le dernier chapitre renforce la perplexité du lecteur puisque la fin du roman relate, à la demande de l'aubergiste, la dernière version produite par le vieillard sur son lit de mort, qui est aussitôt contredite. Le vieil homme prétend en effet être né sans cette oreille mais l'aubergiste découvre une photo de l'affabulateur où celui-ci possède bien ses deux oreilles.

Dans le texte de Valérie Dayre, *C'est la vie, Lili* ¹⁸, la succession des récits se complexifie par une variation des genres et des discours. Le début s'apparente à un journal tenu par une jeune adolescente qui raconte comment elle parvient à vivre pendant trois semaines sur un relais d'autoroute où ses parents l'ont abandonnée lors du départ en vacances. Lorsque ses parents reviennent, elle laisse entendre qu'elle est désormais autonome et décide de fuir à travers champ.

Le deuxième temps comporte trois chapitres : « La plage », « Le retour » et un dernier chapitre, sans titre. Ce mouvement est pris en charge par un narrateur à la troisième personne. Le lecteur découvre que Lili est à la plage, qu'elle n'a pas été abandonnée et que ce qu'il a lu précédemment correspondait à un journal où la jeune fille avait purement et simplement inventé cette aventure dans le relais. Le jour du retour, ses parents prennent connaissance de ce vrai faux journal, ce qui provoque un drame. On apprend alors que Lili a disparu et que ses parents la cherchent. Un court passage écrit par Lili à la première personne sert ensuite de transition entre le deuxième et le troisième mouvement et reprend la fin du journal de la première partie où la jeune fille annonçait sa fuite. Enfin, le dernier mouvement se compose de trois chapitres, la narration revient à la troisième personne : Lili est à la plage et passe avec ses parents une agréable journée. Il n'est plus question d'un drame lié au journal. Ainsi, chaque mouvement remet en cause le précédent et laisse chaque lecteur singulier libre de choisir entre ces différentes versions.

Dans *Retour en Afrique* de Valérie Dayre ¹⁹, c'est le caractère peu habituel du narrateur qui laisse du jeu au lecteur pour parachever l'œuvre. Dans ce court roman, Valérie Dayre, l'auteur, apparaît explicitement en tant que narratrice et propose une fin ouverte. Après avoir accompagné jusqu'au chapitre cinq le jeune Oscar vers une désillusion cruelle – il voit la girafe en peluche, l'élue de son cœur, disparaître dans la Garonne –, Valérie Dayre clôt son récit par le « mot » fin à la page 53 mais interpelle aussitôt le lecteur : « Psitt, il faut tourner la page » et intitule le chapitre suivant « Où l'on peut causer un peu ²⁰ ». Après avoir envisagé les réactions, remarques et questions des lecteurs, elle écrit : « À votre silence déçu et perplexe, à vos questions et réflexions plus ou moins pertinentes (voir plus haut), je veux bien admettre que la fin de l'histoire puisse être révisée ». Ainsi, de la page 54 à la

¹⁷ *Ibid.*, p. 35-36.

¹⁸ Valérie Dayre, *C'est la vie Lili*, Paris, École des loisirs, 2002.

¹⁹ Valérie Dayre, *Retour en Afrique*, Paris, École des loisirs, 2004.

²⁰ *Ibid.*, p. 54.

page 69, elle s'adresse à une assemblée de pseudo-lecteurs, simulant une négociation serrée sur les valeurs morales et les choix de l'écrivain, sur les nécessaires silences du texte et les possibilités de la fiction, avant d'annoncer : « J'entends. Je m'incline et, à la demande générale, je reprends ²¹».

Le chapitre sept présente ainsi une nouvelle fin heureuse possible et propose des interprétations multiples, concernant notamment le fait que le marchand refuse qu'Oscar paie la girafe qu'il a finalement retrouvée :

Là, comme ailleurs, mais il est bon de le signaler parfois, le-la lectrice a tout loisir d'interpréter, de comprendre, au choix : 1) que le vieux marchand est un brave homme qui a deviné qu'Oscar était pauvre et n'avait pas de papa, 2) que le vieux marchand veut terminer sa journée par une bonne action afin d'être en paix avec lui-même pour bien dormir, 3) que les deux hypothèses, plausibles séparément, peuvent aussi aller de pair ²².

Ces histoires ouvertes avec variation créent non seulement une fragmentation du discours qui révèle l'incomplétude du texte, à combler par chaque lecteur singulier, mais elles invitent également ce dernier à poursuivre l'aventure littéraire en inventant d'autres récits parallèles, procédé que l'on va d'ailleurs retrouver dans l'album contemporain.

Albums

À partir des années 1970, on s'éloigne de plus en plus du concept réducteur de « livres illustrés » dans lesquels l'image constituait simplement une aide aux lecteurs débutants ou un appui supposé à l'imagination des autres. L'image d'album se constitue en œuvre d'art qui interpelle le lecteur. Ainsi que le constate Sophie Van der Linden :

Engager l'image sur la voie d'expressions résolument novatrices est au cœur du projet éditorial dirigé par François Ruy Vidal et Harlim Quist dans les années 1970. Les images rompent délibérément avec la fonctionnalité pédagogique. Face aux images dénotatives, copies du réel et supports d'apprentissage, émerge une image inattendue, aux nombreuses résonances symboliques ²³.

L'album contemporain s'apparente désormais à un iconotexte, défini par Alain Montadon « comme une œuvre dans laquelle l'écriture et l'élément plastique se donnent comme une totalité insécable »²⁴. On y retrouve tout d'abord certains procédés romanesques, comme les fins ouvertes qui invitent le lecteur à poursuivre la fiction. *Le Billet bleu* ²⁵ d'Anne Agopian et Charlotte Mollet, retrace le parcours d'un billet de cinquante francs qui passe de main en main. L'album s'achève sur ces mots : « Tandis qu'à mille milles de lui, s'envole un billet bleu, blanc et argent qui poursuit son voyage de mains en mains... vers l'inconnu... ». La ligne de pointillés qui fait suite au terme « inconnu » matérialise les possibilités fictionnelles à venir.

Parfois, c'est le décalage entre le texte et l'image qui laisse le lecteur libre de choisir une interprétation finale. *Le Géant de Zéralda*, de Tomi Ungerer²⁶, retrace ainsi l'histoire d'une petite fille qui réussit à apprivoiser un ogre dévoreur d'enfants en lui préparant des plats délicieux. Les années

²¹ *Ibid.*, p. 69.

²² *Ibid.*, p. 74.

²³ Sophie Van der Linden, *Lire l'album*, Paris, L'atelier du poisson soluble, 2006, p. 17.

²⁴ Alain Montandon, *Iconotextes*, Paris, Ophrys, 2002, p. 36.

²⁵ Anne Agopian et Charlotte Mollet, *Le Billet bleu, paris*, éditions du Rouergue, 1995.

²⁶ Tomi Ungerer, *Le Géant de Zéralda*, Paris, École des loisirs, 1982.

passent et l'ogre, qui s'est a priori défait de ses mauvaises habitudes, finit par épouser Zéralda. Le texte de l'album semble proposer une fin heureuse :

Zéralda devint une belle jeune fille. L'ogre, toujours bien nourri, rasa sa barbe piquante et ils devinrent amoureux l'un de l'autre. Ils se marièrent, menèrent une vie agréable et eurent un grand nombre d'enfants. On peut donc penser que leur vie fut heureuse jusqu'au bout ²⁷.

Toutefois, l'illustration finale contredit cette fin heureuse car elle donne à voir un couteau et une fourchette dans le dos d'un des enfants de Zéralda et de l'ogre, suggérant que l'atavisme est le plus fort et que le bébé sera dévoré par son frère. L'image entre d'ailleurs en résonance avec certains indices qui étaient disséminés dans le texte comme le modalisateur « on peut penser ». Le lecteur est donc libre d'imaginer une fin optimiste ou pessimiste.

Mais ce sont peut-être les albums sans texte, surtout s'ils intègrent une image abstraite qui accordent la plus grande liberté au lecteur. Si l'on trouve les premiers albums sans texte dès 1860, chez des éditeurs comme Staël et Hachette, se développe, à la fin des années 1960, un type d'album sans texte qui abandonne l'idée que ces livres sont d'abord faits pour faire parler. Dans les années qui suivent, des éditeurs comme Harlin Quist et François Ruy-Vidal amplifient cette voie, rompant avec la pédagogie pour s'adresser à l'imaginaire et ouvrir à la polysémie. Ainsi, *Le Petit chaperon rouge* de Rascal ²⁸ utilise des codes de la représentation qui s'apparentent à la signalétique et réussit, sous des allures de simplicité, à laisser une place au lecteur. Les éléments représentés sont schématiques, géométrisés et seules trois couleurs sont utilisées : le rouge, le blanc et le noir. La dernière page présente une fin assez énigmatique : à gauche, nous voyons une porte entrebâillée qui laisse apparaître la tête de l'héroïne et à droite une grande plage de rouge. Que se passe-t-il ensuite ? Soit le lecteur prête à la couleur rouge une symbolique classique liée à la violence, soit il considère que la fin est cachée et à décider, que le rouge représente un moment de tension en suspens qui peut se résoudre de différentes manières. Certains indices dans le péri-texte contribuent d'ailleurs à conforter des versions différentes : la notion de fil rouge qui apparaît sur la deuxième de couverture peut ainsi renvoyer au parcours de la fillette qui prend fin abruptement, à l'image de la ligne en zigzag terminée en fil arraché. Le fil rouge décrit le Petit Chaperon rouge, mais symbolise également son parcours dramatique, voire la trame narrative inachevée et à construire par le lecteur. Au contraire, la quatrième de couverture laisse supposer une poursuite de l'histoire à partir des dessins de parties du corps humain à la base des questions du Petit Chaperon rouge, s'étonnant de l'étrange anatomie de sa grand-mère, et auxquelles le loup répond. Plus étonnant encore, Katsumi Komagata crée une série de livres spirales ²⁹ qui s'adapte au hasard de la lecture de chaque lecteur singulier. Comme le déclare lui-même le designer : « Un livre normal a un commencement, un développement et une fin. Mais dans la vie normale, il y a des imprévus, alors j'ai voulu détruire la forme traditionnelle du livre qui oblige à ce déroulement mécanique début-développement-fin. On peut commencer à partir de n'importe quel endroit ³⁰ ». Mais les créateurs d'albums recourent également à des dispositifs spécifiques et présentent d'autres jeux entre le texte et l'image.

Dans certains albums, comme *Les 40 coups* d'Olivier Douzou ³¹, les formes textuelles et iconiques choisies recourent à un minimalisme affiché dans les deux codes de représentation, qui met en évidence

²⁷ *Ibid.*, p. 34

²⁸ Rascal, *Le Petit Chaperon rouge*, Paris, École des loisirs, 2002.

²⁹ Katsumi Komagata, *Aventures dans la nature, Aventures à la mer, Aventures sous la terre*, Paris, Les trois Ourses, 1993.

³⁰ Interview de Katsumi Komagata par l'association « Les Amis de la lecture » en 2007.

³¹ Olivier Douzou, *Les 40 coups*, Paris, éditions du Rouergue, 1995.

les lacunes du récit et sollicite largement la coopération du lecteur, à partir d'expressions toutes faites. Les 40 vignettes qui se succèdent semblent raconter une histoire simple : un homme fait tomber un pot de fleurs qui atterrit malencontreusement sur un policier qui met aussitôt le coupable en prison. Après plusieurs tentatives, celui-ci réussit à s'évader, rencontre une femme qui va devenir son amie et lui offre une autre fleur en pot. Mais le pot de fleurs tombe et l'histoire peut reprendre comme au début ainsi que le suggère la formule « coup de théâtre » utilisée au-dessus et au-dessous de la dernière vignette ; à chaque image est associée une expression contenant le mot « coup » : « coup de théâtre, coup du sort, coup de filet, coup de pot ». Cette retenue verbale peut se comprendre comme une volonté de déléguer une autorité au lecteur. L'auteur détourne en effet la formule figée ou plus exactement il en fait un usage multiple : paradoxalement, l'utilisation d'une formule figée paraît au départ renforcer l'impression de contrôle qui caractériserait l'album mais, en même temps, elle laisse du jeu, des espaces qui permettent d'échapper à un enfermement. Comme le remarque Florence Gaiotti, « les expressions peuvent fonctionner comme des sommaires livrant leur incomplétude car un récit peut difficilement n'être qu'une succession de sommaires³². » Il existe aussi une diversité de relations entre le texte et les images. À première vue, les textes décrivent l'action représentée dans les illustrations. Mais on s'aperçoit aussi que le texte retranscrit de manière extrêmement économique les pensées des personnages, leurs interrogations, voire leurs dialogues, car la formule est souvent accompagnée d'un signe de ponctuation, un point d'interrogation ou d'exclamation. L'expression peut être également prise au sens figuré ou au pied de la lettre, comme dans « coup bas », à la page 4, dans la mesure où l'image montre le policier effondré en bas du cadre, après avoir reçu le pot de fleurs sur la tête. Ainsi, la formule figée qui pourrait n'être qu'un énoncé sans locuteur est réactivé par le jeu même du texte et du lecteur et suppose différentes interprétations. Chaque page, associant texte et image, propose un jeu revendiquant son instabilité puisque chacune nécessite l'adoption de stratégies interprétatives nouvelles.

Pour sa part, Béatrice Poncelet, avec *Chez Elle*³³, place le lecteur en position de détective qui doit reconstituer l'univers de différentes personnalités à partir d'images et de textes fragmentés. Cet album présente une structure thématique et non narrative puisqu'y sont dépeints quatre univers d'adultes qu'une enfant fréquente en fonction du bon vouloir des grandes personnes et à partir desquels elle va structurer sa personnalité. Il s'agit de construire un récit qui n'est jamais explicitement donné. Rien n'est dit sur le lien de parenté ou d'amitié qui unit la fillette narratrice, jamais nommée, à ces adultes dont le nom n'est pas révélé. Le lien texte-image, les références et les citations, l'usage de la typographie, sont autant de signes à interpréter pour se représenter les quatre lieux fréquentés par la narratrice et leur atmosphère : la bibliothèque de l'enfance « chez elle », l'intimité d'un appartement féminin, « chez Elle », ou masculin, « chez Lui », ou encore la rusticité de « chez eux ». Par exemple, c'est la pyramide de livres représentée qui nous aide à esquisser une image de la première « elle », en appui sur des notations comportementales précisées par le texte :

Chez elle, je sais qu'on m'y attend impatiemment, quels que soient l'heure et le moment.
 Chez elle inmanquablement, c'est ensemble qu'on passe du temps. Comme elle ne peut bien courir ni sauter et qu'on ne peut non plus pas toujours aller se promener, souvent on lit³⁴.

³² Florence Gaiotti, *Expériences de la parole dans la littérature de jeunesse contemporaine*, op. cit., p. 136.

³³ Béatrice Poncelet, *Chez elle*, Paris, Seuil, 1997.

³⁴ *Ibid.*, p. 4.

Comme le constate Sylvie Dardaillon ³⁵, les adverbes jouent un rôle fondamental dans cette esquisse. Dans une position syntaxique presque symétrique après la reprise anaphorique de « Chez elle », « impatientement et immanquablement », renforcés par un emploi gnominique du présent, contribuent à traduire la sérénité qu'éprouve l'enfant dans cette atmosphère. Le lecteur est invité à percevoir un être chaleureux et attentif mais aussi âgé, âge qui lui a permis de constituer une bibliothèque pour enfants alimentée d'ouvrages anciens. C'est la phrase négative « elle ne peut plus bien courir ni sauter » qui l'indique mais aussi les références intertextuelles et intericoniques données par l'image : Béatrice Poncelet y insère des pages du petit Poucet dans la version illustrée par Gustave Doré pour Jules Hetzel ou des personnages d'auteurs classiques de la fin du XIX^{ème} siècle et du début du XX^{ème} siècle, tels le canard Gédéon de Benjamin Rabier, l'Ours de Samivel, Max et Moritz de Wilhelm Busch. Cependant, au-delà de l'effet programmé par le texte et l'image, rien n'est dit de l'identité réelle de cette personnalité. L'enjeu de lecture se déploie ainsi dans l'énigme créée par l'indétermination relative des personnages et les résonances subjectives de l'expérience relationnelle évoquée. C'est au lecteur d'inférer à partir de sa propre expérience pour construire lui-même les personnages.

Conclusion

Si une frange de la littérature de jeunesse contemporaine n'échappe pas toujours à des enjeux mercantiles et pédagogiques qui orientent de manière très guidée la réception des ouvrages, certains créateurs et maisons d'édition, inspirés des théories de la Réception, ont désormais pour objectif d'accorder une place de choix au lecteur dans la construction de l'œuvre, qu'il s'agisse du roman ou de l'album. Ils s'en remettent ainsi au hasard des lectures singulières en créant des œuvres qui ont du jeu, grâce à l'avènement de narrateurs multiples, peu crédibles, à des fins ouvertes ou à une image novatrice qui joue de ses rapports avec le texte. Certaines maisons d'édition sont particulièrement dynamiques sur la question. C'est le cas de l'École des loisirs ou des éditions du Rouergue, comme en témoignent les propos d'Olivier Douzou qui dirige cette dernière maison d'édition : « Un grand nombre de livres des éditions du Rouergue peuvent se lire dans tous les sens et à chaque fois l'enfant découvre un sens nouveau ³⁶ ».

Lydie Laroque

ESPE de Versailles – Laboratoire EMA

³⁵ Sylvie Dardaillon, *Lire et relire Béatrice Poncelet. Une entrée en littérature*, Grenoble, Ellug, 2013.

³⁶ Entretien avec Olivier Douzou, publié dans *l'Indispensable* n° 2, en octobre 1999.

Pour sortir des catégories zombies : au hasard des fan-fiction ?

Il est temps de faire un choix : ou vous voulez faire partie de ceux qui subsistent, en intégrant l'éternelle arche de l'histoire, ou vous restez à bord d'un vaisseau qui vieillira, se décomposera et enrichira le sol ¹.

Ni les personnages, ni les textes n'échappent à l'universelle adultération, à la prolifération qui est l'une des marques de notre rapport à la fiction ; le fait que les « blancs » des interstices inter-épisodiques soient de plus en plus « remplis » par des fictions dérivées n'est pas non plus particulièrement récent, même si les formes, elles, appartiennent à la transmédialité : la récente sortie du jeu *La Terre du Milieu : l'ombre du Mordor* ² permet d'intercaler entre *Le Hobbit* et la trilogie du *Seigneur...* l'aventure dark fantasy de « Talion », le bien-nommé, puisqu'il s'agit d'une – très – sombre histoire de vengeance dans le domaine de Sauron, près de la Porte Noire (clin d'œil aux films de Peter Jackson), en compagnie de Gollum – devenu la « mascotte » repoussante mais « sur-identifiable » du cycle.

Métamorphose, là encore, d'un genre et d'une esthétique en une proposition technologique et idéologique très différentes, puisque calquée sur *Batman Arkham Asylum* et *Assassin's Creed*, ce qui n'empêche pas le directeur artistique Bob Roberts de déclarer : « Le fait [est] que cette partie de l'histoire n'a jamais été écrite par J. R. R. Tolkien [...] ; nous avons créé une histoire unique dans l'univers de Tolkien » ; certes ! On sait que l'idéal réside dans la « *preawarness* » (la pré-connaissance ; exemple : la Bible), car dans ce cas, il n'est nul besoin d'un plan média énorme et ruineux. Par ailleurs, l'innutrition du filmique et de l'écrit, la rétroaction des romans et des séries qui en sont inspirées/les inspirent... créent un nouveau rapport à la littérature, par la figure de l'aca-fan, ce « connaisseur » aussi empathique qu'académique, et dont les compétences demandent à être ré-armées et légitimées.

Que la série *Game of Thrones* soit désormais « en avance » sur la somme romanesque qui en forme le terreau, que *True Blood* ait adapté *La Communauté du Sud* en en renforçant les traits « gore » (déjà bien présents dans l'original, quand même : « [...] enfin un flot de sang jaillit de sa bouche, éclaboussant mon visage et mes lèvres. Alors, j'assistai au spectacle le plus effroyable qu'il ne m'ait jamais été donné de voir ³»), ou que les quarante-neuf novélisations de *Buffy contre les Vampires* aient créé et suscité des univers alternatifs à la série ⁴... participent de la sortie des « catégories zombies » qui ont très longtemps organisé le champ culturel. En revanche, la novélisation des *Revenants* ⁵, la série fantastique de Fabrice Gobert, était sans doute dispensable, tout en ayant le mérite d'interroger les différences entre les séries « écrites à partir de » romans déjà existants ⁶ ou bien « inspirant » des

¹ Ambrose à Adelle, Joss Whedon, *Dollhouse*, saison 1, épisode 13, « Epitaph One », 2009-2010

² Studio Monolith, Warner Bros Games, PS4, PS3, Xbox One, etc.

³ Charlaine Harris, *La Communauté du sud 1 : Quand le danger rôde*, Cécile Legrand-Ferrière (trad.), Paris, éditions J'ai lu, 2005, p. 232-233.

⁴ La liste est longue : *Homeland : la traque* ; la BD autour de *Breaking Bad : All Bad Things* ; les cent romans essaïmant autour de *Star Trek...* ou de *X-Files*.

⁵ Seth Patrick, *Les Revenants*, Sébastien Baert (trad.), Paris, Michel Lafon, 2014.

⁶ Le roman graphique scénarisé par Robert Kirkman, *The Walking Dead*, depuis 2003, devenu série éponyme ; le roman de Tom Perrotta *Les Disparus de Mapleton*, 2011, titre français de *The Leftovers* ; Jeff Lindsay, *Dexter*, 2003-2013,

sommes romanesques à venir. Nous jouxtons ainsi ce que rappelle Philippe Blondeau dans *Les merveilles du romanesque* : « il y a aussi une conscience du caractère littéraire et artificiel de la représentation « merveilleuse » qui aboutit non pas, comme c'est généralement le cas, à soumettre les artifices à la vérité supérieure du symbolique, mais à les proposer au questionnement incessant du hasard ⁷ ».

Ces transactions/transitions travaillent vraisemblablement au service de ce que Caillois appela jadis les « puissances de l'imaginaire ». Nous en observerons d'abord les densifications latérales, avant d'interroger la notion de littérature « moyenne » qui en résulte. Mais il nous faut avant toute chose recommander la lecture d'une étude exemplaire en ce domaine, celle de Marion Lata, pour qui « si la fan fiction est une écriture de la minorité, une écriture dominée renvoyant à un mode de réception dévalorisé, les études littéraires auraient sans doute tout à gagner à porter sur les mauvaises lectrices que sont les fans un regard un peu plus attentif ⁸ ».

I. Densification latérale et réécritures alternatives

D'habitude, Willow adorait faire des recherches. [...] Mais ce jour-là, elle avait du mal à se mettre dans l'ambiance. Quelque chose de bizarre se tramait. Bon d'accord, on est à Sunnydale. Ce qui serait bizarre, c'est qu'il ne se trame rien du tout. Les démons profanateurs de tombes ne la préoccupaient pas plus que ça ; ils faisaient partie de son quotidien depuis des années. Pourtant, un malaise inexplicable l'empêchait de se concentrer sur la tâche confiée par Buffy ⁹.

En préambule, rappelons combien la pratique même de novélisation est ancienne... et d'une certaine façon aussi ancienne que la littérature première ; mais sans remonter si loin, les « ciné-romans » des années 1920 pratiquaient déjà une vaste novélisation, que Denise Cima évoque en ces termes :

Deux cas se présentent : l'auto-novélisation et la novélisation pure, où le romancier rédige à partir d'un film auquel il n'a pas participé. [...] À partir de 1928, les novélisations seront la règle (sauf exceptions rarissimes). La première novélisation est celle du célèbre film de Cecil B. de Mille, *Forfaiture* ¹⁰.

On commence à distinguer pourquoi les spin-off, voire les cross-over, sont si particulièrement fêtés. Jadis déjà pullulaient les forgeries (faux apocryphes), donnant la fin d'*Amiel* (Stendhal) ou du *Requiem* de Mozart... Songeons encore aux 14 chants « posthomériques » de Quintus de Smyrne récrivant au III^e ou IV^e siècle de l'EC la suite de l'*Iliade* après la mort d'Hector. Les jeux de rôle eux-mêmes, comme *Final Fantasy*, sont régulièrement objet de novélisations.

Or, dans l'abstract d'une thèse ¹¹ soutenue en septembre 2013, l'auteur se demandait : « Que signifie aimer une série télé aujourd'hui ? Ou, selon une formulation plus pragmatiste, que font faire les séries à leurs spectateurs ? » ; ce questionnement premier débouchait sur l'énumération de tout un

partiellement réunis dans *L'Intégrale : Ce cher Dexter, Dexter revient !, Les Démons de Dexter*, Sylvie Lucas (trad), Paris, Seuil, « Points », 2009, devenu *Dexter*; la série de James Manos Jr. ; *X-Files* se déclinant tous azimuts ; Charlaine Harris, *La Communauté du Sud* devenue *True Blood*...

⁷ Philippe Blondeau, *André Dhôtel et les merveilles du romanesque*, L'Harmattan, 2003, p. 107.

⁸ Marion Lata, « Pathologies littéraires de la fan fiction », pp. 55-91, in Actes du Séminaire de l'ENS Ulm 2016-2017 : « Mauvais goût, mauvais genre ? », Luce Roudier dir. : éditions La Taupe Médite, Recherche, 2017, p. 86.

⁹ Scott Ciencin et Denise Ciencin, *Buffy contre les vampires, Virus mortel 1*, Isabelle Troin (trad.), Paris, Fleuve noir, 2006, p. 82-83.

¹⁰ Denise Cima, « Écriture et réécriture dans la collection cinéma-bibliothèque », *Rocambole*, n° 78-79, « Écriture des ciné-romans », Daniel Compère (dir.), printemps-été 2017, p. 77-127, p. 104.

¹¹ Clément Combes, *La pratique des séries télévisées : une sociologie de l'activité spectatorielle*, sous la dir. du professeur Cécile Méadel, ENMP, 12 septembre 2013.

ensemble de typages comportementaux liés à l'interaction des séries – et pas seulement de leur « sens » - avec le quotidien des amateurs, pour finir par mettre en exergue l'habitus « transformé » ou à tout le moins « in-formé » par le rendez-vous sériel : « Autant d'activités, non pas seulement « réceptives » mais réflexives, corporées, instrumentées et collectives, qui permettent d'apprécier des formes d'attachement des « sériephiles » à ces objets singuliers ». Il paraît, à la lecture de ces quelques propos, légitime de symétriser les séries « à voir » avec les séries « à lire », les unes suivant ou précédant les autres, laboratoire et caisse de résonance des enjeux et des questionnements contemporains.

On remarquera une tendance lourde, liée non pas tant au thème qu'à la technique de production des récits ainsi engendrés ; à l'œuvre originale (et originelle !) se joignent en effet peu à peu les novélisations inspirées par les séries télévisées qui, tout en adaptant l'histoire de base, apportent des *varia* considérables qui viennent peu à peu obscurcir le canon, pour finir par créer une « concurrence » entre les volumes réellement écrits par... « l'auteur », et les multiples spin-off (les « journaux intimes » de tel ou tel personnage), les suites in-terminables, les « broderies » mythémiques particulièrement vivaces.

Au statut d'auteur, se substitue bel et bien celui de « développeurs », dont les noms ne sont même pas toujours crédités dans le paratexte, mais qui prolongent et étoffent à la demande le scénario premier, lequel parfois disparaît peu à peu à l'horizon fictionnel.

En fondant, en partie, notre réflexion sur l'aventure « éditoriale » de la vaste saga *Vampire Diaries* (de L. J. Smith, puis de Julie Plec et Kevin Williamson, et enfin... de on ne sait trop qui !), nous allons interroger cette nouvelle densification en rhizome, bien éloignée de nos représentations classiques et patrimoniales, mais durablement installée dans le paysage *mainstream* des littératures contemporaines.

*Une réaction en « chaîne »*¹²...

Aujourd'hui, on demande avant tout et surtout une *IP* (« propriété intellectuelle », autrement dit un livre, ou un *comics*), qui soit connue de tous, et qui se soit bien vendue. Ce peut être un jeu, un héros... La fidélisation d'un public à une série (comprendre : « franchise ») peut ainsi aller jusqu'à 10, 11, 12 épisodes, avec bien sûr le « plus » qu'apportent des développements de personnages secondaires qui s'autonomisent (les Minions, le chat Potté..) , des prolepses, des analepses. Voilà pourquoi blockbusters et *sequels* colonisent la production filmique, tandis que les super-séries *young adult* s'épanouissent sur les chaînes télévisées – essentiellement issues du romanesque *chick lit* et *bit lit*¹³.

Les travaux du chercheur Matthieu Letourneux sont à cet égard indispensablement précieux : il réfléchit en effet à l'échelle du fonctionnement d'ensemble de « l'industrie culturelle » et de son évolution dans l'histoire : « ces transformations de l'architexte sous l'effet de la sédimentation des œuvres se déroulent sans coordination – et la conséquence peut en être l'absence de hiérarchie claire ou l'existence de hiérarchies contradictoires »¹⁴ ; la question de l'auctorialité intervient donc au cœur d'un bouquet d'interrogations et de sollicitations critiques, telles qu'on peut encore les déceler dans les propositions de Pierre Sérurier, Pierre Ziemiak ou Ioanis Deroide.

¹² Que l'on nous permette de commencer par un bref rappel de ce qu'est le fonctionnement de la production culturelle aux États-Unis... mettons, dans un grand studio : jadis, un « pitch » (une idée cohérente, de bons scénaristes, une production solide...) était dévoilé à son vice-président, flanqué d'un adjoint et d'un « créatif » ; on discutait casting, puis le V.P. de la *major* allait convaincre le boss – et obtenait généralement le feu vert.

¹³ Pour ces notions, je souhaite renvoyer à l'article de Sophie Dabat, « La bit lit, petite histoire d'un genre qui a du mordant », *La Revue des livres pour enfants*, n° 274, « *Les littératures de l'imaginaire* », BNF/CNLJ, décembre 2013, p. 104-109.

¹⁴ Matthieu Letourneux, *Fictions à la chaîne*, Seuil, 2017, p. 364.

Un cas d'école...

La sérialité concentre un grand nombre de traits spécifiques des méthodes analysées plus haut, en raison de son principe structurant de répétition massive (cohérence de l'ensemble) s'accompagnant de variations minimales – singularité, relative et variable, de l'épisode ou du « tome » : le retour, principe d'économie du côté de la production, garantit la satisfaction d'attentes préalables du côté de la réception ; *preawareness*, toujours !

Nous sommes désormais armés pour appréhender les développements de notre série-témoin : *Vampire Diaries*... et sa suite *Stefan's Diaries*. D'abord il y eut une première série, *Vampire Diaries*, écrite dans les années 1990 par L. J. Smith¹⁵ ; puis, reprise dix-sept ans plus tard, la série « littéraire » devient une série « télévisée », produite et réalisée par les deux *showrunners*¹⁶ Julie Plec et Kevin Williamson, avec prolongation des intrigues déjà existantes et regroupement de certains caractères fondus en un seul ; conjointement à la production télévisée, deux phénomènes textuels s'opèrent : de nouveaux tomes de *Vampire Diaries* apparaissent, prenant en compte les inflexions données par la transposition télévisée dans la mesure où le « canon » n'est pas trop bouleversé ; mais seuls certains opus sont écrits par L. J. Smith elle-même, d'où la formule « créé par ... » qui figure en couverture. En fait il s'agit d'un pool de développeurs, aux identités non créditées ; néanmoins, L. J. Smith sera toujours reconnue, au niveau des droits, comme auteur de la rédaction des opus ; c'est ce qu'indique la mention constamment portée dans les premières pages : « *The right of Lisa J. Smith to be identified as the Author of the Work has been asserted by her in accordance with the Copyright, Designs and Patents Act 1988* ».

Mais ce n'est pas la seule « embarquée » qui ait suivi la diffusion télévisée : comme il fallait s'y attendre, un spin-off a vu le jour... *Stefan Diaries (Journal de Stefan)*, vaste analepse qui permet de remonter dans le passé vampirique du héros, opportunément disparu au tome 9 du *Journal d'un vampire*... la mention portée sur la couverture, puis en page intérieure, est plus alambiquée encore : « d'après les romans de L.J. Smith et la série télé développée par Kevin Williamson et Julie Plec¹⁷ », ce qui ne veut pas dire que eux l'aient écrite, cette « fiction dérivée » (en fait, *prequel*), mais étant eux-mêmes devenus célèbres par la série (plus gros succès de la chaîne ITV2), ils sont désormais « bankables » ; calquant le ton et le rythme de l'original, voici un extrait du « développement » en question :

Katherine Pierce était un vampire macabre qui n'hésitait jamais à boire le sang d'un inconnu... ou d'un amant. Alors comment se faisait-il que je puisse encore sentir la caresse de ses lèvres sur les miennes ? [...] La fille semblait toujours m'échapper et entre elle et moi flottait un nuage trouble constant. Son visage était indistinct lui aussi mais je remarquais ses longs cheveux bruns, lisses et son teint d'olive. Même sans que ses traits soient définis avec précision, je savais qu'elle était sublime¹⁸.

Enfin *The Originals*, série télévisée créée par Julie Plec, dont le pilote a été diffusé le 25 avril 2013 en tant que vingtième épisode de la quatrième saison de la série *Vampire Diaries*, est dérivée de

¹⁵ Une jeune orpheline, Elena Gilbert, rencontre deux séduisants étrangers : Stefan et Damon Salvatore ; ils n'ont jamais en fait cessé de souhaiter revenir à Mystic Falls, car ce sont des vampires...

¹⁶ Pour saisir l'importance de ces « scénaristes en chef » dans les séries américaines, on se reportera à *Showrunners*, l'excellente suite documentaire de Virginia Vosgimorukian et Anthony Dubé (12 reportages, France, Orange Cinemax, 2010).

¹⁷ *Journal de Stefan*, t. 5, Aude Lemoine (trad.), Paris, Hachette Livres, « Black Moon », 2012, p. 5.

¹⁸ *Journal de Stefan*, t. 5, *op. cit.*, p. 93-94.

Vampire Diaries et centrée sur le personnage de Niklaus « Klaus » Mikaelson et de sa famille ¹⁹. Du coup c'est aussi toute une suite de novélisations, parues chez Black Moon en 2015 : *The Originals*, Tome 1 à 3 – *L'ascension*, par Julie Plec (traduit par : Nicolas Ancion et Axelle Demoulin) (Hachette, ou Harlequin pour les Etats-Unis).

Au sein de ce chaos programmé, et même systématisé, quel type de fiction voit-on émerger ? Un argument classique : Elena Gilbert (*Vampire Diaries*) vient de perdre ses parents dans un accident de voiture et se retrouve seule avec un jeune frère borderline²⁰.

Au fil des volumes, les traducteurs changent eux aussi, d'ailleurs... La question est : peut-on s'en rendre compte ? C'est un enjeu essentiel, celui du style, de la griffe d'un écrivain ; mais après tout, Proust s'amusa à pasticher Flaubert et Balzac, et tout le monde se laissait prendre ! Quant à Dumas, ses innombrables co-auteurs n'empêchaient en rien l'adhésion du public. Mais la sérialité, surtout celle de L. J. Smith, induit que le récit, le personnage, l'univers, soient créés – et qu'on en prenne connaissance – de façon à la fois discontinue et longue, par le biais d'occurrences multiples qui postulent, de différentes façons, leur propre homogénéité, leur permanence et leur évolution dans le temps. N'y a-t-il pas là, symboliquement, un nouveau pacte de réception ? Ajoutons que, pour le *Journal d'un Vampire* et son spin-off *Journal de Stefan*, le « regroupement » éditorial américain n'est pas le même que la proposition française : au lieu de décliner platement les tomes (Un, deux... six), l'édition originale se fonde sur une trilogie, elle-même subdivisée en plusieurs items ; la dynamique induite est radicalement différente ; le « tome 5 » (français) du *Journal de Stefan* s'appelle en fait *The Asylum*, tandis que le tome 10 du *Journal d'un Vampire* s'intitule, lui, *The Salvation vol.2 : Unspoken...* ce qui n'empêche pas la « quatrième » de couverture française de proclamer : « Retrouvez [...] la nouvelle trilogie de L. J. Smith, écrite en collaboration avec les scénaristes [...] », ce qui est plaisamment absurde, puisque ce n'est pas du tout le découpage usité en France !

À dire vrai, comme y insiste fortement Anne Besson, les questions de légitimation auctoriale ne suscitent plus vraiment de débats *critiques* actuels ; les séries – et leurs développeurs – ont gagné : depuis la fin des années 90, le mode de consommation sérielle des œuvres culturelles s'est imposé, au point de cesser aujourd'hui de faire polémique. C'est encore un point de convergence avec l'analyse de Philippe Blondeau sur les « non-fins » de Dhôtel, par exemple : « Le temps de l'histoire, tout d'abord, ne se referme pas sur la résolution d'un drame ou d'une énigme. Il demeure au contraire ouvert sur une promesse ou une incertitude. La fin d'une aventure est toujours plus ou moins le début d'une autre ²¹ ».

Fusion des horizons... : ré-articulation, ré-agencement

Rappelons quelques fondamentaux ; l'expérience de la lecture s'accomplit au moment où le lecteur confronte sa vision à celle impliquée par le texte. Ce qui en sort est une « relation active et fructueuse entre le texte et le lecteur ²² ». Alain Viala parle d'un lecteur supposé qui serait la « figure imaginaire qu'un texte propose d'une réalité sociale ». Son inscription se manifeste clairement dans ce que Viala nomme « les allant de soi ». La relation de connivence instaurée appelle donc la participation active du lecteur à combler les *Leerstellen* (W. Iser) du texte. Ces vides sémantiques permettent à l'œuvre de rester ouverte à des interprétations polysémiques qui dépendent du lecteur et de ses initiatives

¹⁹ En voici l'argument : Niklaus Mikaelson retourne à la Nouvelle-Orléans pour détrôner l'un de ses anciens protégés, Marcel, qui règne sur la ville qu'il a créée en son absence.

²⁰ Il vit à peu près la même chose qu'elle, mais secrètement ; alors qu'il est patent qu'elle « sort » avec Stefan, lui s'éprend d'une jeune fille nommée Anna, dont il découvre finalement que c'est aussi un vampire, et qui se fait tuer par son oncle John.

²¹ Philippe Blondeau, *op. cit.*, p. 229.

²² Michel Otten, *Méthodes du texte : introduction aux études littéraires*, Paris-Gembloux, éditions Duculot, , 1987, p. 342.

créatrices (imagination, vécu, etc.). En remplissant les blancs du texte malgré lui²³, le lecteur en crée un nouveau, implicite, qui est le résultat de sa lecture. Il se pose et se place par là même dans la stricte posture du « développeur », évidemment moins accrédité que les ateliers d'écriture autour de tel ou tel maître d'œuvre.

Procédé d'auto-crédibilisation autant que de légitimation, des prolepses cauchemardesques se multiplient dans *BtVS*, comme autant de « miniatures » enviabiles ou horribles d'un envers possible de la fiction ; après tout, « Le mariage de Buffy » (IV, 9, 2000) n'est jamais que l'annonce, burlesque, de son futur amour pour Spike : il suffit de retrouver chaque « embryon » d'histoire pour comprendre quel développement, quelle Pentecôte poétique, lui donnera l'auteur.

Loin de se contenter de « remonter » dans le passé des personnages, les séries s'explorent aussi les unes les autres, dans un palimpseste d'effets-miroir et de clin d'œil appuyés; tout se passe un peu comme si le flux sériel brassait et labourait une telle masse de *topoi*, que nous comblions les vides ou les silences de l'une avec le babil ou les coups scénaristiques de l'autre... L'interrogation d'Anne Besson, rejoignant les thèses d'Anne Sauvageot²⁴ et de Henry Jenkins, prend alors tout son sens :

Qu'est-ce qui fait *œuvre* dans la série ? Où est l'œuvre ? [...] est-ce que l'unité signifiante, dans ce cas des séries télévisées, c'est la saison, dès lors que les équipes (casting, producteurs, scénaristes), organisent le travail, récit, personnages, en prenant en compte cette unité-là ? Est-ce que l'œuvre, c'est la série elle-même, l'ensemble entier²⁵ ?

Par sa nature même, la sérialité induit donc une répétition des anecdotes qui s'oppose à la qualité de singularité, de monade insécable, que possèdent les personnages de l'âge d'or du roman ; de résurrection en résurrection, de seconde chance en épiphanie, les héros de la *fantasy* sérielle sont, d'une certaine façon, réinitialisés comme dans un jeu vidéo, ou dans un monde alternatif.

Vers un surnaturel standardisé

Une constante se fait jour cependant : le fil rouge du sacrifice parcourt l'ensemble des littératures de l'imaginaire, essentiellement anglo-saxon.

Cette parfaite communauté de destin (apparente) appartient à ce que Bertrand Ferrier appelle le *branding*, c'est-à-dire la création d'une franchise « fictionnelle » qui, avec ses marques dérivées, fidélise des générations de consommateurs par la multiplication des supports (forum, fanfiction, produits de toute nature...) : « La mode des vampires ayant été ressuscitée par les livres pour adolescentes de Stephenie Meyer, on voit que la révolution multimédiatique va et vient entre livre et audiovisuel²⁶ ».

Les chercheurs comme Henry Jenkins²⁷ notamment ont depuis longtemps montré, à partir du concept de braconnage culturel développé par Michel de Certeau, comment les *fandoms* naissent de stratégies de résistances vis-à-vis des offres culturelles, commerciales ou institutionnelles. Une résistance qui concerne même l'auteure, puisqu'à l'occasion du dixième anniversaire de la série, en

²³ Dans ce cas, le lecteur comble automatiquement les blancs du texte sans réaliser qu'il pourvoit lui-même à l'aplanissement et à la régularité de son avancée.

²⁴ Anne Sauvageot, professeur à l'université de Toulouse-Le Mirail, est chercheuse au Laboratoire interdisciplinaire, Solidarités, Sociétés, Territoires (LISST) dans l'équipe Centre d'études des rationalités et des savoirs (CERS). Depuis 2002, elle est par ailleurs directrice de la collection « Sociologiques » des Presses universitaires du Mirail (PUM).

²⁵ Anne Besson, « Panorama des questionnements critiques », *Cahiers Robinson*, n° 39, « Série et culture de jeunesse », Anne Besson (dir.), Presses de l'université d'Artois, mars 2016, p. 7-20, p. 18-19.

²⁶ Bertrand Ferrier, « Décliner pour progresser : 25 stratégies multimédiatiques dans l'édition pour la jeunesse », *Strenae*, n° 2, 2011, p. 5.

²⁷ Henry Jenkins, *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*, London, Routledge, 1992.

2015, Stephenie Meyer a proposé *À la vie, à la mort*, un nouveau roman sur le principe du *swap-gender*, une pratique de *fanfiction* consistant à échanger les genres : Beau l'humain aime Edith la vampire. L'auteure dit vouloir ainsi réfuter l'image de demoiselle en détresse de Bella et prouver que son histoire d'amour transcende les genres... La démonstration ne fonctionne guère, mais le principe est intéressant justement en tant que révélateur des mécanismes sexistes effectivement en jeu dans le récit. En parallèle, les fans continuent de réclamer *Midnight Sun*, l'histoire racontée du point de vue d'Edward que l'auteure a cessé d'écrire suite à des fuites sur internet...

Variation de genres intradiégétique ou extradiégétique, l'aventure éditoriale *Twilight* apparaît finalement comme un laboratoire, et si des personnages comme Hermione ou Katniss, contribuent à redistribuer des attributs traditionnellement associés au masculin, la figure de Bella, elle, interroge les stéréotypes de la féminité. On ne peut que renvoyer à l'excellent documentaire passé sur France 4 « Fanfiction : ce que l'auteur a oublié d'écrire »...²⁸, à approfondir en lisant *Citizen Fan*²⁹, webdocumentaire consacré à la fan culture et aux activités de fans. Mais d'autres productions, plus institutionnalisées, manifestent également les tendances haussières ou baissières qui affecte la littérature péri-sérielle.

II. Entre infra-littérature et ultra-littérature (signes de littéralité portés au plus haut) : la novélisation, littérature « moyenne »...?

*Accroupie derrière la table de billard, Buffy écoutait Darla délirer en se rapprochant d'elle.
– Tant de parties du corps et si peu de balles... Les coups de feu éclatèrent de nouveau.
Rassemblant tout son courage, Buffy jaillit de sa cachette et tira.
Le carreau alla se planter dans la poitrine de Darla, qui se plia en deux.
Un instant, Buffy crut qu'elle avait gagné. Elle jeta un coup d'œil à Angel, qui se relevait.
Puis Darla se redressa et dit : — Tout près. Mais pas dans le cœur.
Elle arracha le carreau de sa poitrine et le laissa tomber négligemment sur le sol*³⁰.

Comme nous y invitent les travaux d'Anne Besson et de Mathieu Pierre,

Il convient de se replacer dans l'histoire et la poétique des genres de l'imaginaire populaire américain – une approche comparatiste surplombante, consistant à repérer ce qui existait avant (du fantastique *pulp* ET des séries pour adolescents, mais rarement la fusion des deux), et de ce que les séries ont pu initier comme épigones et sous-genre (des autres séries TV fantastiques à l'ensemble de la *paranormal romance*)³¹.

Deux récits sériels, l'un en amont, l'autre en aval de l'adaptation télévisée, illustrent assez crûment la présence ou le déficit de littéralité inhérent à ce type d'exercice. Il s'agit d'abord des *Revenants*³² où les morts reviennent reprendre leur (?) place parmi les vivants – ce qui n'a aucune chance de se re-temporaliser, tout comme, second exemple, pour la série américaine *The Leftovers*.

²⁸ Emmanuelle Debats-Wielezyski, « Fanfiction : ce que l'auteur a oublié d'écrire », France, 2015, 65 mn.

²⁹ *Citizen Fan*, © CultureBox-France Télévision et Rue 89, <http://citizen-fan.nouvelles-ecritures.francetv.fr/> [consulté le 21/10/2017].

³⁰ Nancy Holder, *Buffy contre les vampires : les chroniques d'Angel, 1*, Isabelle Troin (trad.), Paris, Pocket Junior, 2002, p. 56-57.

³¹ Besson, « Panorama des questionnements critiques », *op. cit.*, p. 13.

³² Fabrice Gobert, *Les Revenants*, 2 saisons, © Canal+, 2012, 2015. La série a été rejointe par la version américaine de l'opus, moins réussie : Carlton Cuse, *The Returned*, 1 saison, © A&E, 2015.

À roman unique, sérialité plurielle

En effet, dans *The Leftovers*³³, une communauté se soude et se déchire autour d'un événement traumatique fondateur : la disparition, un 14 octobre, de deux pour cent de la population... sans trace, ni explication, ni raison. Autour du « shérif » Kevin Garvey, figure assez brutale et désenchantée d'un guide lui-même meurtri, la petite ville de Mapleton attend interminablement une apocalypse, une révélation... mais seuls lui répondent la chronique d'une absence, le chant d'un départ, cantique de la désolation. Cet extrait, tiré du roman de Perrotta, donne la mesure de l'étrangeté endémique du propos :

Elles n'avaient fait qu'une seule rencontre désagréable, celle de deux idiots dans la vingtaine à l'extérieur du Extra Inning. Rien d'horrible, juste les insultes habituelles et une grossière invitation sexuelle du plus soûl des deux, un type plutôt beau, au sourire arrogant, qui avait passé le bras autour des épaules de Meg comme s'il s'agissait de sa petite amie. (« Je baiserais la jolie, avait-il dit à son copain. Tu peux prendre la grand-mère³⁴. »)

Mais, semblent nous dire les concepteurs de la série *The Leftovers*, le plus grand thaumaturge de nos sociétés demeure encore le médium lui-même ; en arrière-plan, la télévision joue en effet le rôle de révélateur au niveau macrodiégétique : à l'asile où il est interné, le père de Kevin, lui-même commissaire avant de devenir fou, regarde une sitcom très populaire dans les années 80 (*Larry et Balki*, en vo *Perfect Strangers*) dont le casting entier a disparu... mise en abyme ironique et douloureuse de notre propre posture scopique. C'est à peu près ce que constate Bruno Blanckeman :

À l'évidence de la charge anti-idéologique du récit correspond l'ambiguïté d'un système énonciatif et d'une poétique romanesque dans lesquels la polyphonie, les montages de discours dissonants, les jeux de mise en abyme, la dominante tonale de l'ironie créent autant de lignes de fuites qui contrarient la possibilité de toute thèse, de toute parole qui ne soit pas équivoque et de toute vision du monde qui ne soit pas intrinsèquement opaque³⁵.

Les Revenants eux aussi réapparaissent dans un cadre fermé, village de montagne butant sur un barrage, comme pour métaphoriser, par un espace borné et anxiogène, un temps lui-même suspendu et contraint. La catabase, l'un des grands *topoi* épiques, envoie généralement un ou deux vivants chez les morts (Aragorn, ou Dante et Virgile...) ; mais il est infiniment plus rare que ce soit les morts qui reviennent, eux, en « horde » (titre du dernier épisode des *Revenants*, saison I) parmi les vivants. Signe de recommencement ou de figement, temps du dés-astre absolu, ou au contraire promesse de renouveau et de re-départ ?

Cette complexité subtile n'est guère rendue par la fin du roman de Patrick Seth :

Il ne remarqua aucun signe. Aucun signe de quoi que ce soit. Ses collègues avaient disparu. La horde de morts demeurerait introuvable. [...] Il ne put s'empêcher de contempler une nouvelle fois le paysage qui s'étendait sous ses yeux, dans la vallée. Il jeta ensuite un coup d'œil sur sa droite, et, dans le lointain, distingua le barrage. C'est impossible... Malgré les sirènes, il était intact. Un à un les autres le rejoignirent et contemplèrent la scène. Les immeubles submergés. La ville engloutie³⁶.

³³ Damon Lindelof et Tom Perrotta, *The Leftovers*, 3 saisons, © HBO, 2014-2017. Il s'agit de l'adaptation du roman éponyme de Tom Perrotta, *Les Disparus de Mapleton*, Emmanuelle Ertel (trad.), Paris, Fleuve éditions, « 10/18 », 2015.

³⁴ Tom Perrotta, *Les Disparus de Mapleton*, op. cit. p. 174-175.

³⁵ Bruno Blanckeman, « Idéologie(s) et roman(s) au XXI^e siècle », *Modernités*, n°38, « Idéologie(s) et roman pour la jeunesse au XXI^e siècle », Gilles Béhotéguy, Christine Connan-Pintado et Gersande Plissonneau (dir.), 2015, p. 43.

³⁶ Patrick Seth, *Les Revenants*, op. cit., p. 412. On pourra lire l'article d'Hélène Marzolf, « Série : pourquoi en faire un roman ? », *Télérama*, 01/11/2015.

Tout se passe comme si les récits s'employaient à coudre ensemble le temps des vivants et celui des morts : les cohortes de fantômes douloureux se croisent un instant, mais les deux « voyages » ne se poursuivront pas ensemble, et chacun reprend, sans le vouloir ni le savoir, sa marche obscure car, rappelle Philippe Blondeau, « Dans le langage romanesque, le questionnement ne consiste pas à prendre le lecteur à parti mais à le mettre en présence de « vides » qui sont autant d'interrogation ³⁷ ».

Développeurs et aca-fans : une même arborescence ?

Lorsque le journaliste et sociologue Frédéric Martel publie en 2010 *Mainstream : enquête sur cette culture qui plaît à tout le monde* ³⁸, il acte en quelque sorte la fin de l'auctoritas et la dissémination de la variation proprement interminable.

Le succès de cette culture dite « conventionnelle » provient de la masse de personnes qui la suit, qui l'amplifie et la partage. Les réactions du public et son attente de « communion collective » autour d'une culture de « grande consommation », sont-elles donc de nature à modifier, ou au contraire à renforcer les modes de production « artistique » tels que nous les percevons ?

Un exemple : adossée à l'adulation quasi planétaire de la tétralogie *Twilight* ³⁹, la détestation est presque aussi grande ; la Toile permet ces affrontements distants, mais virulents, qui nourrissent les travaux des aca-fans. Il existe en réalité un vaste panel de détracteurs de *Twilight*, du simple aveu d'un plaisir un peu honteux jusqu'aux brûleurs de livres, véritable phénomène sur Youtube où la saga est l'objet de « Book Burning Party ». Des mouvements d'anti-fans se développent de manière parallèle à ceux des fans, si bien que l'on oppose dans le monde anglo-saxon les « *Twihard* » (ceux qui adorent *Twilight*) aux « *Twihaters* » (ceux qui détestent). Ces *Twihaters* se sont organisés en communauté, y compris en France, avec par exemple la page Facebook Comité Contre Twilight, ou une multitude de blogs Skyrock : Beurktwilight, Anti-twilight, Twilight-pue, Robert-va-te-laver... Comme les fans, ces anti-fans ont lu les quatre livres et encouragent à les lire « pour rire », ils ont vu tous les films, connaissent l'actualité *people* de l'auteure et des acteurs, créent, à leur manière, du matériel de promotion et participent à la circulation de la saga sur le net...

Jonathan Gray, spécialiste des non-fans et des anti-fans, souligne que « la haine ou l'aversion pour un texte peut être tout aussi puissant qu'une relation solide d'admiration et d'affection pour un texte, et [les anti-fans] peuvent produire autant d'activité, d'identification, de sens, et d'« effets » ou servir aussi puissamment à unir ou soutenir une communauté ou une sous-culture ⁴⁰ », et en effet les anti-fans, de la même manière que les fans, construisent leur identité à partir du livre. Jacqueline Pinkowitz s'est intéressée au forum américain de l'Anti-Twilight Movement (ATM) ⁴¹ et à la construction de son *ethos*. Il s'agit dans un premier temps de construire un contre-modèle du « *rabid fan* », un « fan enragé » ignorant et gouverné par son émotivité, puis de greffer dessus son propre discours, en privilégiant le régime de l'ironie qui permet de maintenir l'émotion à distance et de se positionner sur

³⁷ Philippe Blondeau, *op. cit.*, p. 357.

³⁸ Le résultat de cette enquête est un bilan de la culture populaire américaine au niveau national et surtout international. Sur le plan géographique, la culture populaire américaine des vingt dernières années s'est mondialisée en devenant de ce fait une culture mainstream.

³⁹ Cf. I. R. Casta « Sale comme une image », *À l'épreuve*, n° 3, « Genres et enjeux de légitimation », automne 2016. <https://alepreuve.com/sale-image-couvertures-genericite-sexuation-les-choix-iconiques/> [consulté le 21/10/2017]

⁴⁰ « Hate or dislike of a text can be just as powerful as can a strong and admiring, affective relationship with a text, and [antifans] can produce just as much activity, identification, meaning, and “effects” or serve just as powerfully to unite and sustain a community or subculture. » Jonathan Gray, « Antifandom and the Moral Text : Television Without Pity and Textual Dislike », *American Behavioral Scientist*, vol. 48, n° 7, 2005. p. 841.

⁴¹ Jacqueline M. Pinkowitz, « “The rabid fans that take *Twilight* much too seriously” : The Construction and Rejection of Excess in *Twilight* Antifandom », *Transformative works and cultures*, vol. 7, 2011, <http://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/view/247> [consulté le 21/10/2017].

le terrain de la raison. Les membres du groupe utilisent également les outils de l'institution scolaire, lorsqu'ils commentent l'orthographe des fans, ou quand ils font appel à des figures d'autorité comme leurs professeurs ou des auteurs légitimés, tel Stephen King. L'*ethos* de la communauté cherche ainsi à s'articuler à la culture dominante, et même se revendique à son service avec l'annonce en page d'accueil de cette profession de foi : « *We're here to protect the name of literature* », « Nous sommes ici pour protéger le nom de la littérature ».

Le site a beau par ailleurs multiplier les déclarations de tolérance, affirmer que les gens ayant apprécié *Twilight* sont les bienvenus, le rapport de pouvoir est biaisé et les fans qui viennent doivent d'abord faire acte d'allégeance en reconnaissant que l'ouvrage est de piètre qualité. Exactement comme dans les commentaires de lecteurs sur Babelio. La légitimité d'un livre est ainsi confisquée avec les armes de l'institution, pour construire un système de hiérarchie littéraire qui représente en réalité une hiérarchie culturelle. Car l'enjeu, finalement, est celui d'un positionnement institutionnel vis à vis d'une œuvre populaire, au double sens du terme.

Rappels critiques

Une contribution critique détaille scrupuleusement ces mutations et ces transferts de légitimité ; elle est due à la collaboration des deux meilleurs connaisseurs français de la question : *L'aca-fan : aspects méthodologiques, éthiques et pratiques*, de Cécile Cristofari et Matthieu J. Guitton. L'extrait suivant pose particulièrement les données du problème :

Depuis les travaux fondateurs d'Henry Jenkins, l'étude des communautés de fans prend son essor dans le monde anglo-saxon, et plus récemment en France. [...] Reconnaisant que de nombreux travaux académiques étaient initialement motivés par un investissement personnel de leur auteur dans la communauté étudiée, les universitaires investis dans les fan studies se sont tournés vers le concept d'aca-fan pour désigner ce positionnement spécifique, à mi-chemin entre investissement profane et intérêt universitaire ⁴².

Soulignons-le encore : ces dernières années, avec la popularisation des œuvres pour le public *cross-age*, c'est tout un pan de l'imagination qui s'est ouvert ; le fantastique et la fantasy viennent au-devant de la scène culturelle. Cette idée n'est pas passée inaperçue aux yeux du critique Jean-Marie Schaeffer ⁴³; d'autres exégèses se portent pareillement sur le Londres de la série « manga » et dessin animé japonais *Black Butler* ⁴⁴, ou sur Forks (*Twilight*), Amestris (*Fullmetal Alchemist*) et la Nouvelle Orléans (*American Horror Story: Coven/Entretien avec un Vampire*). Cette émergence a sans doute favorisé la constitution d'une nouvelle critique, et d'un nouveau statut pour les chercheurs.

Il reste à signaler des initiatives, allant dans le « bon » sens d'une reconnaissance des aca-fans, en particulier avec *Cinéphilie/Sériephilie 2.0 : perspectives internationales*, le colloque qui s'est déroulé les 8-9 juin 2017, organisé par Mélanie Boissonneau, Laurent Jullier et Anne Hurault-Paupe, colloque dont l'argument – résumé – s'énonce ainsi :

⁴² Cécile Cristofari et Matthieu J. Guitton, « L'aca-fan : aspects méthodologiques, éthiques et pratiques », *Revue française des sciences de l'information et de la communication* [En ligne], n°7, 2015, mis en ligne le 30 septembre 2015, <http://rfsic.revues.org/1651> [consulté le 24 juillet 2016].

⁴³ « En analogie avec le couple magie blanche/magie noire, on peut parler d'un « romanesque noir » qui inverse les valeurs du « romanesque blanc » [...]. En fait, cela montre qu'il est rare que le romanesque blanc lui-même se passe entièrement de toute incursion dans le romanesque noir ». Jean-Marie Schaeffer, « La catégorie du romanesque », *Le Romanesque*, Gilles Declercq et Murat Michel (dir.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 291- 302, p. 298-299.

⁴⁴ *Black Butler* (黒執事, *Kuroshitsuji*) est un *shōnen* manga de Yana Toboso. La version française est éditée par Kana, et vingt-trois tomes sont sortis en février 2017.

Comment, pourquoi et pour qui les nouvelles formes de cinéphilie ou de sériephilie utilisent-elles des formes audiovisuelles telles que le pastiche, la parodie ou le re-do (qui consiste à refaire soi-même tout ou partie d'une œuvre comme les « films suédés »)⁴⁵ ?

L'aspect essentiel que nous avons tenté d'aborder dans la lignée des *fan studies* de Henry Jenkins, c'est l'autre façon de concevoir une autorité partagée, cette fois entre les créateurs, les développeurs et les récepteurs, les trois tendant à se confondre avec l'étoilement des pratiques d'appropriation à la fois critiques (l'aca-fan) et créatrices (les fan-fictions).

C'est peu ou prou ce que détaille l'article de Sylvie Octobre et Vincenzo Cicchelli, *Les cultures juvéniles à l'heure de la globalisation*⁴⁶ : « Faut-il laisser le cosmopolitisme aux seules mains des industries culturelles ? Pour nous, la réponse est non⁴⁷. » Mais il est permis de partager AUSSI l'opinion de Cordelia, la cheerleader séduisante et futile de *Buffy contre les vampires* :

*Que ces livres sont barbants ! Cordelia se demandait comment Giles et Willow pouvaient passer autant de temps à la bibliothèque... Même quand il y avait des images, c'étaient des représentations de démons et autres créatures infernales ! Elle aurait préféré pouvoir aller au bal au lieu de se morfondre toute seule*⁴⁸ !

Alors allons au bal – au bal du diable, évidemment.

Isabelle-Rachel Casta
Université d'Artois

⁴⁵ Je précise ce qu'il faut entendre par là : « Le suédage (en anglais : *swed*) est le remake d'un film réalisé avec des acteurs amateurs qui en rejouent les scènes plus ou moins fidèlement, parfois seulement de mémoire. Confinant au pastiche, cette activité a été inventée et nommée d'après le pays par le cinéaste français Michel Gondry, qui dans son film *Soyez sympas, rembobinez*, sorti en 2008, met en scène des jeunes gens amenés à recourir au suédage pour sauver un vidéo-club dont le stock de VHS a été détruit ».

⁴⁶ Sylvie Octobre et Vincenzo Cicchelli, *Les cultures juvéniles à l'heure de la globalisation : une approche par le cosmopolitisme esthétique-culturel*, Culture Études, Ministère de la Culture-DEPS (éd.), n° 1, 2017, <http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/67433-les-cultures-juveniles-a-l-ere-de-la-globalisation-une-approche-par-le-cosmopolitisme-esthetico-culturel.pdf> [consulté 21/10/2017].

⁴⁷ Emmanuel Tellier, Interview, *Télérama*, n° 3516, 31/05/2017, p. 45-47.

⁴⁸ Craig Shaw Gardner, *Buffy contre les vampires : Retour au chaos*, Isabelle Troin (trad.), Paris, Pocket junior, 2003, p. 168-169.