

**L'inconnaissance du littéraire :
L'ethos critique comme pédagogie**

Il y a une inconnaissance du littéraire qui est au fondement même du savoir des œuvres. Cette inconnaissance peut servir de question méthodologique devant les textes de création. Elle ne confisque pas la réflexion critique, elle l'autorise au contraire et donne alors à l'analyse sa rigueur propre. Les lignes qui suivent n'ont d'autre ambition que d'élucider cette proposition et d'en déplier les paradoxes, non d'élaborer même de façon succincte et fragmentaire une modélisation théorique. Elles relèvent davantage ici d'une *pédagogie* de la lecture.

D'allure paradoxale, cette proposition qui pose l'inconnaissance au centre des œuvres dissonne de prime abord avec ce lieu commun de la pensée contemporaine qui redécouvre d'un air étonné que la fonction artistique dans le langage ne serait pas absolument déliée d'enjeux psychiques, éthiques ou sociaux. À revers des expérimentations et des innovations majeures du XX^e siècle, qui auraient précipité une conception étroitement formelle et spéculaire de la création (des futurismes au lettrisme, en passant par l'Oulipo et le Nouveau Roman), il deviendrait aujourd'hui impératif de *ré-humaniser* l'objet littéraire.

Car en immergeant ses lecteurs dans l'expérience sensible, au plus ordinaire (et extraordinaire) de la vie, cet objet serait garant, si l'on en croit par exemple un Antoine Compagnon, d'un « savoir des singularités » : il serait tourné à la fois vers « la formation de soi » et l'apprentissage de « l'autre »¹, notamment à travers la diversité des territoires, des coutumes et des cultures que la littérature explore et représente. Cette énonciation convenue, qui n'hésite pas à puiser dans le répertoire des clichés les plus classiques, soutient une forme de connaissance, distincte non seulement de l'univers des sciences, mais à titre plus implicite peut-être de l'économie mondialisée de l'information, de la communication, de la compétence – ce que résumement les appellations récurrentes de « capitalisme cognitif » ou d'« économie de la connaissance » aujourd'hui.

En vérité, ce savoir n'importe autant que parce qu'il restitue à la littérature un pouvoir, – de dire, de comprendre, éventuellement d'agir dans le monde – dont au fil des siècles, et particulièrement à l'âge des modernités, elle aurait été tragiquement dépossédée². Non seulement en raison des mutations des idéologies, des cultures et des collectivités mais également de l'intérieur, d'une part à cause de la pratique de l'écrivain et du devenir des œuvres elles-mêmes, d'autre part à cause des constructions critiques qui ont tenté d'en rendre compte. À ce titre, la réhabilitation de la littérature comme lieu potentiel de la connaissance est devenue une nouvelle occasion de récuser l'épistémologie du signe, ses procédures textuelles (immanentistes et positivistes), qui ont dominé la scène intellectuelle au cours des années soixante et soixante-dix.

S'il n'y a aucune lucidité particulière, et surtout guère de risque trente ans après, à ironiser comme le fait Jacques Bouveresse sur la phobie structuraliste de l'extra-textualité et de la référence, la thèse selon laquelle la littérature, et spécialement le roman, constitue « un outil philosophique » doté d'un « pouvoir d'éclaircissement »³ du réel, se révèle en revanche plus hasardeuse. Dans cette optique, il convient d'admettre que dans l'œuvre de langage « ce qui est important dans la beauté ne peut justement pas être autre chose que la vérité qu'elle comporte » (*ibid.*, p. 21). Du reste, l'action de l'œuvre demeure parfois imperceptible aux lecteurs. Mais si elle témoigne de sa force critique, il lui arrive même de prendre la forme de l'anticipation et de la prophétie voire de l'émancipation, et non seulement d'être l'expression de valeurs existentielles pratiques. De Balzac à Kafka, les témoignages ne manquent pas pour qu'il soit besoin d'insister davantage sur cette propriété.

Toutefois, il n'échappera à personne que cette promotion philosophique de la vérité⁴ présuppose une approche déjà générique de la littérature – en soi discutable –, et les arguments établis au sujet du roman

¹ Antoine Compagnon, *La Littérature, pour quoi faire ?*, leçon inaugurale du Collège de France, 30 novembre 2006, Paris, Fayard, 2007, p. 63 et 72.

² Sur cette topique de la dévalorisation – adieu, déclin, fin, etc., voir ici même mon étude « Littérature, histoire, valeur(s) », <http://polartnet.free.fr>, mise en ligne 28.01.2012, 9 p.

³ Jacques Bouveresse, *La Connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité & la vie*, Agone, coll. « Banc d'essais », 2008, p. 19.

⁴ À ce titre, elle participe aussi plus largement de l'herméneutique philosophique du texte littéraire, qui s'est distinguée et diversement illustrée à travers les noms de Giorgio Agamben, Jacques Rancière, Alain Badiou ou Vincent Descombes, par exemple.

demanderaient préalablement d'être étendus et validés à d'autres modes du discours. Elle autorise surtout une réaffirmation de la problématique de la valeur en des termes pour le moins idéalistes comme « beauté », sans qu'il s'agisse là d'un accident. L'exigence de connaissance envers la littérature achève en tous cas le procès du modèle sémiologique, conduit ailleurs de façon presque simpliste et caricaturale⁵, mais sans cesse rapporté à une axiologie négative et polémique : l'« illusion “textualiste” » (p. 128) ou « “littéariste” » (p. 129), fondée sur « l'indifférence au contenu » et le « culte de la forme et de la subjectivité » (p. 132), hypothèque sans nuances le passé sous l'espèce d'une vulgate.

Cette digression par l'un des thèmes majeurs qui nourrit l'actualité critique, dont on peut déjà mesurer à travers les deux exemples cités certains écarts manifestes (ne serait-ce qu'en matière d'originalité), est moins superflue qu'elle n'en a l'air. Car elle met en lumière rétrospectivement, et en dépit des parentés, le sens particulier de la question qui ouvre cette étude. Bien entendu, reconnaître l'inconnaissance au cœur des œuvres et des savoirs des œuvres, c'est s'installer inévitablement dans le champ la valeur, en consacrant une autre hypothèse selon laquelle l'œuvre serait inversement le lieu privilégié de l'inconnaissance : ce qui la rend à la fois lisible et partageable et, par voie de conséquence, (ré)énonçable et analysable.

Mais sans précipiter la démonstration, il convient d'abord de souligner l'intérêt de la proposition, qui se fonde intégralement sur son ambiguïté. Car elle engage simultanément le sujet comme l'objet de la connaissance, et désigne à travers les rapports qu'ils entretiennent le même problème théorique. Ce problème qui se pose régulièrement à la lecture implique avec plus d'acuité encore le regard « savant » sur les textes et *a fortiori* ce qu'il est convenu d'appeler – improprement ou commodément – l'acte de recherche en littérature. Notre objectif se limitera donc ici à en reconstituer certains enjeux.

Les deux lieux de l'inconnaissance : petit essai de définition

L'inconnaissance du littéraire, ce pourrait être d'abord celle que produit le spécialiste de littérature, qui est amené à construire des savoirs, éventuellement à les transmettre. L'analytique ainsi construite appartient au genre du « commentaire » qui accompagne la littérature depuis les textes antiques si l'on s'en tient à la tradition occidentale. Souvent placé à un rang subalterne eu égard au texte de création, quand il n'est pas rejeté avec condescendance par les écrivains, ou quand ceux-ci ne lui substituent pas leurs propres discours, ses modalités sont multiples. Il n'est pas exclu qu'il se déploie lui-même comme écriture, ainsi qu'en attestent Maurice Blanchot ou Walter Benjamin par exemple. C'est pourquoi l'essentiel est moins de l'interpréter dans une optique de subordination et de dérivation que d'envisager l'historicité de la relation, instable et mouvante, qui l'unit dans sa secondarité récurrente au texte qui le *fait parler* – indéfiniment. Comme le rappelle Michel Foucault, « il n'y a pas, d'un côté, la catégorie donnée une fois pour toutes, des discours fondamentaux ou créateurs ; et puis, de l'autre, la masse de ceux qui répètent, glosent ou commentent. Bien des textes majeurs se brouillent et disparaissent, et des commentaires parfois viennent prendre la place première »⁶.

Il reste que, dans le cas de l'expression littéraire, l'activité de commentaire (biographique, thématique, sociologique, formaliste, etc.) se présente *a priori* comme une donnée positive, et qu'il n'y a en conséquence aucune raison de faire le pari de l'inconnaissance. Ce serait oublier toutefois ce qu'ont montré les philosophes du soupçon, qu'aucun savoir n'advient en toute certitude, absolument, sans être aussitôt référé aux conditions historiques qui le rendent possible. Ce serait négliger plus gravement le fait, résurgent et observable dans les périodes passées, que tout travail d'élucidation en littérature comme ailleurs se produit par exclusions et silences. À mesure que s'invente de la connaissance, et des *connaissances* relatives à une œuvre, un auteur, une forme ou un genre, des failles et des opacités les fissurent insensiblement. Ainsi, l'inconnaissance du littéraire désignerait négativement une perte, qui aurait trait non seulement aux lacunes structurellement générées par le savoir, mais également à la méconnaissance que, dans son dialogue avec les textes, le littéraire manifesterait de sa propre pratique. À cet égard, la question de départ se rapporterait donc à l'inconscient épistémologique de toute lecture et, plus largement, de la « discipline » appelée littérature conçue dans l'ensemble de ses manifestations, sa pédagogie, ses méthodes, ses concepts et ses protocoles discursifs.

Une autre acception, étroitement corrélée à la première, est néanmoins perceptible dans les termes initiaux de la question. Il s'agit du *littéraire*, qui ne renverrait pas cette fois à l'instance productrice du savoir mais plutôt à l'objet de ce savoir. Or l'usage de cette notion ne se confond pas exactement avec celle de littérature. Cette dernière catégorie se révèle elle-même mouvante, et ne cesse pas de faire difficulté depuis sa naissance autour des XVIII^e et XIX^e siècles, lorsqu'elle a supplanté le système classique des « Belles-Lettres »⁷. Il convient

⁵ Entre autres exemples, Tzvetan Todorov, *La Littérature en péril*, Paris, Flammarion, 2007.

⁶ Michel Foucault, *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, p. 24-25.

⁷ Sur quelques jalons théoriques de la notion de « littérature », on rappellera Robert Escarpit, « La définition du terme “littérature” », *La Littérature et le social*, Paris, Flammarion, 1970, p. 259-272 ; Régine Robin, « Extension et incertitude de la notion de littérature » in M. Angenot, J. Bessière et al., *Théorie littéraire, problèmes et perspectives*, Presses universitaires de France, 1989, p. 45-49 ; Philippe Caron, *Des « Belles-Lettres » à la « Littérature ». Une archéologie des signes du savoir*

néanmoins d'être vigilant, et de ne pas se laisser abuser par l'écueil lexical. Bien que le mot et sa désignation aient varié au cours des siècles, et se soit en particulier chargé avec M^{me} de Staël d'une valeur socioculturelle (la littérature comme « institution »⁸), la chose est attestée depuis Homère et Virgile. Un mot appartient à un champ discursif, et il se rapporte ici à l'histoire des regards qui ont été successivement portés sur la chose en question.

Ce point étant éclairci, le *littéraire* se révèle pourtant irréductible à l'idée de littérature, qu'il présuppose en même temps. À l'évidence, ces deux dimensions sont étroitement reliées. En admettant que la littérature constitue effectivement une catégorie instable et extensible, voire intrinsèquement indéfinissable par son caractère labile et contradictoire, force est d'observer toutefois qu'elle implique *a minima* l'existence tangible d'œuvres, auxquelles il est possible d'appliquer un ensemble systématique et cohérent de critères (chronologiques, thématiques, formels, génériques, etc.), lui-même sujet à caution dès lors que l'apparition de nouveaux textes sont susceptibles de contester, déplacer ou transformer les classements et les frontières établis. Dans ce cadre, le littéraire ne désigne pas uniquement la littérature, c'est-à-dire la masse oubliée ou non de textes oraux ou écrits. Une telle définition se révèle déjà approximative en ce qu'elle laisse croire à l'existence d'une entité résolument unifiée. Or la littérature n'est pas séparable des littératures, dont le pluriel empirique dépend à son tour de la dynamique des langues-cultures. À preuve l'œuvre de Samuel Beckett, qui se partage moins entre l'univers anglophone et la tradition francophone, qu'elle ne tend à *dénationaliser* plus radicalement la littérature⁹. Surtout, le littéraire ne désigne pas la littérature, même envisagée comme ici du point de vue des littératures, mais plutôt la manière dont l'œuvre individuée, singulière, met constamment en débat ce concept.

On pourrait dire que le *littéraire* est ce qui conjugue la littérature à la « littérarité », au sens où cette dernière a été introduite par les formalistes russes, une relation imprévisible qui repose intégralement sur l'émergence de la valeur. Etant lié à l'émergence de la valeur, le littéraire peut de ce fait advenir aux lieux les moins attendus : par exemple aux marges des formes canoniques, lettres, notes, journaux, carnets, ou à revers des régimes discursifs attendus, dans l'espace juridique, philosophique, scientifique... Il ne saurait du moins représenter une catégorie *a priori* de l'analyse, au sens où l'analyse n'aurait plus qu'à en identifier les unités et à en décrire les régularités. Loin d'être inutile ou spéieuse, cette distinction se révèle productive. En effet, elle remet au centre l'interrogation qui gouverne fondamentalement l'acte de lecture et, corrélativement, l'acte de recherche. Le littéraire, ce serait le point de vue de l'art sur la littérature ou, si l'on veut, la littérature comme pensée de l'art. Non pas simplement au sens où la littérature constituerait *un* art parmi d'autres – l'art du langage – car une telle interprétation réduirait aussitôt l'idée d'art à une expérimentation sous l'angle du sensible, de techniques et de matériaux, nécessairement distincts de ceux de la peinture, du cinéma, de l'architecture ou de la danse. L'hypothèse du *littéraire* induit, au contraire, une approche de la littérature comme champ de problématisation de la valeur qui a pour condition le langage.

Là réside sans nul doute l'intérêt mais aussi l'équivoque de la question énoncée par Roman Jakobson : « Qu'est-ce qui fait d'un message verbal une œuvre d'art ? »¹⁰. Et l'auteur de préciser qu'il vise de la sorte à cerner la « différence spécifique qui sépare l'art du langage des autres arts » mais aussi « des autres sortes de conduites verbales » (*id.*). D'une part, la question ne se sépare pas d'une théorie de la communication réaménagée et articulée à une typologie des fonctions ; d'autre part, la qualité artistique est elle-même assimilée à une logique de la *différence* qui appauvrit d'autant plus l'idée de spécificité qui s'y trouve en jeu. Enfin, en situant cette conversion du « message » en « œuvre » au niveau des propriétés objectives de l'œuvre, disposées entre autres au rang de ses structures, l'auteur envisageait pour l'essentiel une réponse : la valeur devait ressortir à la complexité des niveaux ou des plans (phonologique, syntaxique, narrative, métrique, etc.) d'un texte. Ce faisant, la méthodologie demeurait essentiellement technique et quantitative (*plus* complexe ou *plus* riche), apportant ainsi une caution de scientificité à l'analytique du beau, formulée jusque-là en termes idéalistes¹¹.

profane en langue française (1680-1760), Louvain/Paris, Éditions Peeters, 1992 ; Alain Vaillant, *La Crise de la littérature*, Grenoble, Ellug, 2005.

⁸ A la manière dont Montesquieu aspirait à dégager *L'Esprit des lois*, Mme de Staël s'efforce de cerner l'esprit de la littérature, selon sa propre expression détaillée dans le « Discours préliminaire » de *De la littérature* : « Je me suis proposé d'examiner quelle est l'influence de la religion, des mœurs et des lois sur la littérature, et quelle est l'influence de la littérature sur la religion, les mœurs et les lois. Il existe, dans la langue française, sur l'art d'écrire et sur les principes du goût, des traités qui ne laissent rien à désirer ; mais il me semble que l'on n'a pas analysé les causes morales et politiques, qui modifient l'esprit de la littérature. » (*De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, édition de Axel Blaeschke, Paris, Garnier Classiques, 1998, p. 15).

⁹ Sans entrer dans la question ici, je me permets de renvoyer à Claire Joubert (dir.), *Le Texte étranger I & II, Travaux et documents*, 31 et 43, Saint-Denis, Université Paris 8, 2006 et 2009, ainsi qu'à Emilienne Baneth-Nouailhetas & Claire Joubert (dir.), *Comparer l'étranger. Enjeux du comparatisme en littérature*, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2006.

¹⁰ « Linguistique et poétique » dans *Essais de linguistique générale*, traduction de N. Ruwet, Paris, Minuit, coll. « Arguments », 1963, t. I p. 210.

¹¹ Une illustration caractéristique de cette démarche et de ses apories serait l'étude par exemple de Nicolas Ruwet : « Musique et vision chez Verlaine », *Langue française*, 49, Paris, Larousse, 1981, p. 92-112.

L'épistémologie du singulier

La question énoncée par Jakobson conserve sa pleine actualité en dépit des limites du modèle formaliste. En effet, on observe de manière récurrente au niveau de la discipline qu'un des effets de l'institution (au sens le plus large, de l'appareil académique, écoles et universités, jusqu'à la critique de professionnels et d'amateurs comme aux éditeurs) est la tendance sinon à confisquer du moins à occulter la problématique de la valeur. Ce phénomène est lui-même amplifié par l'idéologie et la pratique du canon avec leurs hiérarchies avouées ou implicites. Étudier Faulkner, Proust ou Musil va de soi tant il est admis par avance que ces noms indexent des œuvres déterminantes (mais en quoi ?). Dans ce cas, le bénéfice de la démarche consiste d'abord non à connaître mais à reconnaître. Ce qui ne signifie nullement que l'on ne puisse redécouvrir et repenser Proust, Musil ou Faulkner selon qu'on parvient ou non à en réinventer l'écoute. C'est même là l'essentiel de l'histoire des commentaires.

Il reste qu'en l'état cela revient d'emblée à travailler sur du connu. Ainsi s'explique que certaines œuvres représentent encore des non-objets parce qu'elles dérogent à la « littérature » comme idéologie ou peinent à trouver une quelconque légitimité scientifique. Un cas exemplaire serait, depuis Bernard Heidsieck et Henri Chopin, celui de la poésie sonore, avec son modernisme et sa tradition, qui passent par Artaud. Que dire dans ce cas de créations telles que la chanson, le rap ou le slam ? La difficulté s'aggrave évidemment lorsqu'on s'adresse aux écritures contemporaines ; quelles qu'en soient la quantité et la visibilité éditoriales, le roman ou le poème en 2012 nous placent dans l'obligation de produire des critères, mis sous silence dans la majorité des essais publiés, théoriques, historiques ou monographiques, à propos de « littérature ». En fait, la question est la même devant les textes canoniques, marginaux ou contemporains : comment font-ils valeur ? À quel titre, par conséquent, importent-ils pour la/les société(s) et la/les culture(s) où elles naissent.

Si l'enjeu est donc de penser le littéraire plutôt que la littérature, c'est que la littérature n'est pas aussi simplement un objet mais un champ de questions qui ressortissent chaque fois à l'anthropologique : au rapport du sujet et de la collectivité, de l'histoire et de la culture, de l'éthique et du politique, c'est-à-dire finalement au rapport entre la *valeur* (dans l'acception artistique) et les *valeurs* (au sens collectif). Si la littérature est le nom d'un problème, les termes de ce problème sont à découvrir dans chaque œuvre considérée individuellement. C'est ce qui en fait sans doute une épistémologie du singulier. Etant le lieu même du singulier, le littéraire génère nécessairement de l'inconnu. A l'appui de cette proposition, on commentera brièvement deux textes dont les pré-supposés, à quarante ans d'intervalle, sont pourtant sensiblement différents. L'un est un entretien de Roland Barthes, l'autre un essai de Gérard Dessons :

Il faut encore se battre pour cette forme d'intelligible qui échappe aux anciens modèles de la discursivité. Le texte moderne auquel se rattache votre combat pour mettre en scène l'inconnu du sens, pour mettre en œuvre un travail d'inconnaissance du sens qui ne se fasse pas au profit de n'importe quel sens. Déconstruire les grandes catégories du classicisme, de la tradition, n'est pas dire n'importe quoi... L'inconnu n'est pas le « n'importe quoi »¹²

Tant qu'on sait, ou qu'on croit savoir, ou qu'on veut croire savoir, la raison règne et le monde va. Mais dès qu'on dépasse les limites de ce savoir, ou de ce prétendu savoir, dès qu'on ne sait quoi, alors se défont les certitudes et, avec elles, le monde qu'elles sous-tendent. [...] *N'importe quoi* signifie l'absence de valeurs, et donc l'absence de catégorisation positive d'une production qu'on peut seulement désigner par le neutre d'un déictique : ce que *ça* est n'importe pas, n'a aucune place sur l'échelle des valeurs qu'une société se donne pour établir ses procédures d'identification et ses modalités d'action. Le n'importe-quoi est le sans-sens, catégorie négative qui ne possède même pas l'activité critique du non-sens. En cela le n'importe-quoi représente pour la société l'arbitraire du contingent, le non-nécessaire – le plus grand danger. [...] Si la modernité peut être taxée de n'importe-quoi, de démente, c'est qu'elle représente *l'en-train-de-se-faire* de la valeur, qui échappe nécessairement aux grilles d'appréciation en vigueur.¹³

Dans les deux cas, il y a cette idée commune que le phénomène littéraire dans sa nouveauté comporte inévitablement une part de risque et, en retour, se mesure variablement à des résistances, des réactions, des rejets, des intolérances. L'inconnu de l'œuvre n'est pas irrationnel mais désigne au contraire l'invention d'une contre-rationalité qui est l'art même. Cette invention est l'objet de luttes et de conflits qui entourent « la modernité » (prise comme englobant) ou le « texte moderne » (par opposition stricte et typologique au texte classique). L'enjeu essentiel est de montrer que l'inconnu est le lieu d'erreurs et de confusions répétées qu'il convient de dissiper : le terme substantivé chez Barthes de « n'importe quoi » sert à en rendre compte ; il passe ensuite au rang de concept chez Dessons, directement corrélé au je-ne-sais-quoi comme théorie de l'inconnaissance. À lui seul, le n'importe-quoi représente un fragment de discours rapportés ; il ressortit chaque fois à un jugement polémique, qui tient la parole neuve et ses formes inédites pour ce qui ne ressemble à rien et

¹² Entretien avec Jean Ristat, France-Culture, 20 janvier 1971, repris dans Roland Barthes, *Œuvres complètes. Livres, textes, entretiens (1972-1976)*, t. IV, édition d'Eric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 411.

¹³ *La Manière folle. Essai sur la manie littéraire et artistique*, Paris, Manucius, « Le Marteau sans maître », 2010, « Le n'importe-quoi et le je-ne-sais-quoi », p. 30-32.

se trouve par conséquent disqualifié. Sa morphologie a une triple caractéristique. 1° Le n'importe-quoi est un marqueur de l'*indéfini* et, à ce titre, indexe la dimension inassimilable de l'œuvre, ce qui fait qu'elle échappe constamment. 2° Le n'importe-quoi est aussi un indice du *quelconque*, il est ce qui rend l'œuvre non pas banale ou commune mais insignifiante. 3° Le n'importe-quoi est en même temps un aveu de *singularité* qui semble à première vue s'opposer à l'idée du quelconque. Ce dernier critère se rapporte malgré tout à l'étrangèr(e)té de l'œuvre, susceptible de perturber ou menacer les fondements d'une culture donnée. En ce sens, le n'importe-quoi reconnaît implicitement « l'*en-train-de-se-faire* de la valeur » mais il ne parie jamais sur ce qui arrive¹⁴. Il lui est difficile sinon impossible de discerner *ce qui fait l'histoire*, un présent capable de rester indéfiniment présent, de ce qui nourrit l'actualité du contemporain mais périlite avec elle.

Au n'importe-quoi Dessons oppose le je-ne-sais-quoi qui bénéficie d'une longue histoire depuis l'âge classique. S'il est inséparable de l'idée de manière, du charme et de la grâce inexplicables des choses, ouvrant ainsi sur le registre de l'indicible voire de l'ineffable, ses emplois ne se sont pas limités à l'art et au langage mais se sont étendus à la religion, à la morale, aux passions comme à l'érotisme ou au corps. Dessons tente de soustraire le je-ne-sais-quoi à son interprétation ontologique traditionnelle, qui le tient pour l'expression d'une essence. Il observe ainsi que le *je-ne-sais-quoi* est « la substantivation d'une énonciation¹⁵ ». Or cette énonciation est évidemment à repenser dans le cadre d'une théorie du littéraire. Elle doit se lire comme un processus linguistique *hic* et *nunc* qui met le sujet aux prises avec sa propre inconnissance. Plus exactement : est *je* celui qui dit *je* et, le disant, se désigne comme *ce quoi* qu'il y a à connaître. Ce processus opère aussi bien dans les œuvres du passé que dans les écrits du contemporain et, en retour, met en crise les représentations du public. Dans cette perspective, il appartient au lecteur non seulement de l'identifier mais d'en produire une analytique. Car l'inconnissance se définit comme une activité critique, elle défait les savoirs du littéraire, et finalement les renouvelle. C'est ce qu'avait compris Maurice Merleau-Ponty lorsqu'il affirmait : « On ne parle pas seulement de ce qu'on sait comme pour en faire étalage, — mais aussi de ce qu'on ne sait pas, pour le savoir »¹⁶. C'est ce mouvement entre l'inconnissable et le connaissable, le connu et l'inconnu, qui détermine très précisément la « recherche littéraire » et qui lui donne sens.

La tour de Babel

Pourtant, la caractéristique dominante en ce domaine serait plutôt la polyphonie, qui motive d'ailleurs *a posteriori* la demande récurrente de repères, de synthèses voire de vulgates, devenue depuis plusieurs années un véritable créneau éditorial et commercial. En effet, face à la multiplicité accrue d'approches, susceptibles de prendre en charge une explication de la valeur des textes, le désir le plus légitime est l'acquisition d'un socle stable et unifié de connaissances et de références, articulé à des méthodes opératoires et rentables. Ce réflexe, communément partagé, s'articule inconsciemment à une représentation de la science dans son acception la plus positiviste. Le discours du littéraire devrait être non seulement consensuel mais efficace et pratique, il devrait être capable d'être en prise concrète avec les faits et de produire des résultats à plus ou moins long terme. Mais ce même désir se solde assez régulièrement par une espèce de désillusion. À vouloir chercher de la sorte des réponses, on rencontre au mieux des problèmes sinon dans la majorité des cas des obstacles que l'on ne parvient pas à résoudre.

Le champ du savoir en littérature se présente le plus souvent sous la forme d'une nouvelle tour de Babel : il s'y parle des langues différentes, qui ne communiquent pas nécessairement entre elles, et exigent même parfois des traductions : génétique, rhétorique, sémiotique, poétique, sociocritique, histoire littéraire, analyse du discours, philosophie de la littérature, sociologie de la littérature, esthétique, herméneutique, psychanalyse textuelle. Cette énumération demeure ouverte s'il est vrai, d'une part, qu'elle peut virtuellement accueillir et intégrer d'autres modèles en voie d'émergence et, d'autre part, qu'elle varie elle-même en raison des traditions institutionnelles, nationales ou culturelles. Ainsi du champ académique des « *studies* » et de leurs ramifications extrêmement complexes dans le monde anglophone. En vérité, dans cette tour de Babel, ces « langues » sont d'abord l'expression de points de vue, argumentés et construits, qui ne s'équivalent pas, mais peuvent éventuellement interagir. Bien entendu, il est loisible de penser que tel point de vue est moins pertinent que tel autre devant la prose oratoire de Bossuet ou des vers épiques de Gaston Miron. Pour autant, le critère de la pertinence n'en est pas un. Ces points de vue sont nécessairement pertinents, ce qui ne signifie pas qu'ils possèdent, de manière indifférente et toute relative, la même valeur.

Mais par définition, et il faut s'en rapporter au principe émis par Ferdinand de Saussure dans le *Cours de linguistique générale*, c'est le point de vue qui crée l'objet. À ce titre, et ce serait absurde, on ne peut enlever au point de vue sa pertinence, le fait qu'il s'exerce d'une façon spécifique sur le texte littéraire, c'est-à-dire selon

¹⁴ C'est cette force du devenir que mettent en scène certaines créations contemporaines. Alain Farah débute de la sorte son récit parodique et loufoque *Matamore n°29. Mœurs de province* : « Tout m'arrive » (Montréal, Le Quartanier, coll. « Ovni Roman », 2010, p. 13).

¹⁵ *L'Art et la manière. Art, littérature, langage*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 307.

¹⁶ *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1964, p. 139.

une méthode, des informations et des présupposés qui lui appartiennent en propre. En revanche, il est possible de juger d'une approche particulière du texte par sa validité heuristique, de mesurer son potentiel explicatif, selon qu'elle est productive ou au contraire qu'elle se révèle coûteuse.

Si la pertinence n'est pas une objection valable, l'appel au consensus n'est guère plus convaincant. Il ne représente pas en soi une garantie de scientificité ni même de vérité. L'histoire des sciences exactes, loin en apparence des humanités et des disciplines littéraires, en fournit d'excellents témoignages, de Galilée à Harvey. Irréductible au consensus, l'analyse littéraire ne ressortit pas davantage à la vérité, envisagée dans sa signification transcendantale, de manière purement rationnelle, comme accord entre la connaissance et l'objet, indépendamment de l'expérience et de la pratique. La diversité des approches du phénomène littéraire invalide la notion de vérité définie comme valeur *a priori* (ou valeur éternelle). Mais à l'inverse, concevoir chacune de ces approches comme une partie de la vérité, c'est réaffirmer implicitement cette conception transcendantale. Or en leur diversité, les pensées du littéraire ne sont que des modèles. Si l'on veut, chaque modèle est la vérité du littéraire comme discours, au sens où la vérité ressortit dans ce cas à l'historicité du discours en question. En fait de recherche, il faut prendre chaque modèle pour ce qu'il est, un discours situé qui induit une certaine représentation de la littérature et *a fortiori* de l'humain.

La pertinence, le consensus et la vérité donnent généralement confiance au chercheur. Ils entretiennent surtout sa bonne conscience. Au lieu de quoi cependant, on se trouve en présence d'une pluralité concrète de modèles. Il y a plusieurs manières de négocier cette pluralité. On peut ainsi dresser une typologie des attitudes, qui placent le spécialiste de littérature dans la logique, non pas critique mais négative, de l'inconnaissance. Au moins trois d'entre elles sont aisément perceptibles, l'éclectisme, l'économie, l'exclusion.

La première cherche à rassembler les diverses méthodes en vigueur devant le texte littéraire, considérant qu'elles peuvent alternativement ou simultanément en donner des éclairages partiels mais significatifs. Cette démarche se veut résolument conciliatrice, elle est animée par un mythe, celui de la totalité et de l'unité. Face à un poème de Baudelaire, il n'est pas interdit de proposer une lecture des thèmes, agrémenté d'observations métriques et intertextuelles, d'y ajouter des mises en perspective biographiques et sociologiques. L'éclectisme est une stratégie culinaire, il combine les ingrédients. Il tend à faire jouer la multiplicité des regards, gageant que cela servira la richesse et la profondeur de l'analyse, plutôt qu'un modèle unique dont l'interprétation resterait excessivement monologique. Cette attitude postule que les modèles théoriques sont compossibles et que la valeur d'un texte peut se résoudre de manière cumulative. Ce faisant, elle néglige de s'interroger sur le caractère épistémologiquement compatible ou non des modèles qu'elle sollicite.

La deuxième solution, assez régulièrement empruntée, consiste à faire l'économie d'une réflexion méthodologique, ou plus simplement critique, sur les notions et les catégories, employées au cours de la recherche, comme si elles n'avaient aucune incidence sur les conclusions qui en découlaient. Ce qui est recherché, c'est le résultat immédiat. On omet alors de questionner non seulement les conditions qui gouvernent l'acte de lecture mais aussi l'appropriété des concepts qui déterminent le commentaire lui-même. Il en va ainsi fréquemment de l'usage de termes dont l'évidence est incontestée tels que « le style », « le lyrisme », « l'intention », par exemple. Le risque patent est que l'analyse non seulement maintienne certains tics et stéréotypes de pensée mais qu'elle fabrique en plus de l'impensé.

La troisième voie, et qui est d'emblée destinée à devenir une impasse tant elle abdique l'exigence et la rigueur, est l'exclusion des modèles. Un tel rejet, qui peut prendre la forme de la défiance mais aussi du dégoût (cas limite), est motivé par l'excès d'abstraction et de rationalisation que l'on impute à la tradition critique. Cette posture qui préconise un retour à la simplicité et à la transparence, au lieu de prendre le truchement de modèles, se règle en fait sur une double illusion. D'une part, elle entretient le fantasme de la spontanéité, en oubliant que la lecture est nécessairement informée par la culture et, corrélativement, par des représentations du littéraire qu'elle n'a plus alors la capacité d'objectiver et de mettre à distance. D'autre part, elle se place dans une optique résolument dualiste, opposant l'analyse formalisée et le registre sensible, fondé en intimité entre le récepteur et ses goûts et le texte avec les plaisirs essentiels qu'il procure.

Quoiqu'elles ne situent pas sur le même plan, ces trois attitudes (éclectisme, économie, exclusion) ont néanmoins un horizon commun. Il s'agit de la place à accorder à la réflexion théorique, et de quelle façon, dans la recherche littéraire, notamment lorsqu'il s'agit du commentaire le plus spécialisé, d'autant plus difficile à argumenter que l'idéologie d'une « fin de la critique » ou d'une « fin de la théorie » s'est répandue depuis une quinzaine d'années au sein l'institution universitaire, naturalisant l'opinion, la doxa, le sens commun. Abstraite, en apparence, la théorie n'a pas d'autre champ d'activité que l'empirique, soit la diversité des œuvres, leurs singularités incommensurables. Si elle donne le sentiment d'être difficile, c'est parce qu'elle cherche d'abord à rendre compte de la complexité du simple – cette valeur du « simple » dont la lecture la plus ordinaire d'une œuvre représente l'expérience prototypique.

L'éthos critique

À quelque niveau qu'elle se situe, la recherche en littérature importe davantage par la démonstration et ses opérations que par les résultats qu'elle obtient : la connaissance des œuvres qui, en soi, n'a pas de limites. Il est

même possible de passer sa vie à étudier le même écrivain, sans avoir le sentiment d'épuiser les questions que pose sa manière. Mais l'important est que la recherche devienne consciente des opérations qu'elle produit.

Dans une lettre adressée à Antoine Meillet, le 4 janvier 1894, Saussure qui était revenu à Genève, de moins en moins convaincu par la linguistique comparée, la philologie et la grammaire historique, c'est-à-dire les sciences dominantes de son époque qu'il avait lui-même enseignées, écrivait :

Mais je suis bien dégoûté de tout cela et de la difficulté qu'il y a en général à écrire dix lignes ayant le sens commun en matière de faits de langage. Préoccupé surtout depuis longtemps de la classification de ces faits, de la classification des points de vue sous lesquels nous les traitons, je vois de plus en plus à la fois l'immensité du travail qu'il faudrait pour montrer au linguiste *ce qu'il fait* ; en réduisant chaque opération à sa catégorie prévue ; et en même temps l'assez grande vanité de tout ce qu'on peut faire finalement en linguistique.¹⁷

Un tel avertissement, qui est en même temps un programme, s'appliquerait aisément au spécialiste de littérature et doit l'être à chaque fois en guise de garde-fou : il faut lui montrer à quelles procédures il se livre, le plus souvent inconsciemment, lorsqu'il commence à toucher à la littérature. Sans doute est-ce plus particulièrement le rôle de la théorie ou plus exactement de l'épistémologie de la discipline littéraire, comme poste d'observation des usages et de leur histoire, des discours et des concepts. Mais l'enjeu concerne n'importe quel commentaire d'une œuvre, sous quelque forme qu'il se présente avec sa rhétorique propre et ses conventions : mémoire de maîtrise, thèse de doctorat, article, compte rendu, actes de colloque, papier journalistique, essai général.

Or on peut partir d'un constat assez rudimentaire aujourd'hui. Ce qui domine le champ des études serait plutôt le regard monographique, et non les spéculations épistémologiques. Cette tendance a pour effet de donner une compréhension morcelée du phénomène de la littérarité. À l'inverse, si l'on admet la nécessité de la théorie comme discours général sur la spécificité des textes, parallèlement aux domaines de spécialisation et de sous-spécialisation (par périodes, par courants ou par auteurs), on observe en symétrie l'insuffisance de la théorie à traduire au plan du concept cette spécificité, qui lui échapperait *in fine*. D'où le reproche constant qui lui est adressé de *réduire* la valeur plutôt que d'en donner la raison d'être.

En réalité, cette distinction est profondément biaisée. N'importe quel commentaire se trouve régulièrement soumis à des enjeux qui dépassent le cas toujours particulier du corpus qu'il se donne à l'observation. Aussi, à défaut de faire de la théorie, construction avouée d'un modèle qui s'appuie sur un corps de propositions articulées entre elles et qui demandent chaque fois à être vérifiées et nuancées, le geste monographique ne cesse de produire *du théorique*. L'important est donc de porter ce principe au centre de l'acte de connaissance qui semble, à première vue, en être la négation ou s'en détourner au profit de l'œuvre et du thème qui en est l'entrée. Un essai ne saurait évidemment se réduire à la stricte application de définitions et de propositions établies *a priori* (l'historicité, le dialogue, la fiction, le genre), au sens où il n'y aurait plus qu'à les actualiser, même en étendant leur incidence à des corpus que n'avait prévus le modèle théorique d'origine dont on se réclame prioritairement. En amont, le regard monographique doit être plutôt le lieu d'une remise en chantier des notions et des propositions *à partir du* corpus choisi, sous peine de maintenir de l'inconnaissance.

Bien des travaux, essais ou monographies, et parmi les plus sophistiqués, valident sans discussion préalable les concepts qu'ils prétendent faire travailler. Or les concepts comme les propositions se déplacent continuellement. La connaissance du littéraire a cet intérêt de mettre à l'épreuve les modèles d'analyse au nom des œuvres. Enfin, si la tâche, souvent longue et ardue, du lecteur est à terme d'essayer de renouveler le regard porté jusque-là sur de tels objets, le seul *ethos* acceptable en matière de recherche est bien l'activité critique.

« Bricolage » et « indiscipline »

Cette activité se révèle étrangère à deux genres de positions qui ont été promus comme l'identité de la discipline : le bricolage et l'indiscipline. Elles sont explicitement revendiquées dans deux textes sur lesquels je souhaiterais m'arrêter un instant, l'un très connu de Gérard Genette, « Structuralisme et critique littéraire », inséré en 1966 dans *Figures I*, l'autre plus récent issu de *L'Avenir des Humanités* d'Yves Citton en 2010. Le premier est inséparable de l'essor des pensées littéraires sous le double patronage de l'anthropologie de Lévi-Strauss et de la linguistique saussurienne ; le deuxième, quarante ans plus tard, du reflux politique, économique et institutionnel d'une discipline (aux USA, en Europe, en France) à laquelle l'auteur tente alors de redonner une légitimité.

I.

L'univers instrumental du bricoleur, dit Lévi-Strauss, est un univers « clos ». Son répertoire, si étendu soit-il, « reste limité ». Cette limitation distingue le bricoleur de l'ingénieur, qui peut en principe obtenir à tout moment l'instrument spécialement adapté à tel besoin technique. C'est que l'ingénieur « interroge l'univers, tandis que le bricoleur s'adresse à une collection de résidus d'ouvrages humains, c'est-à-dire à un sous-ensemble de la culture. ». Il

¹⁷ Cité par Emile Benveniste, « Saussure après un demi-siècle », *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966, p. 37.

suffit de remplacer dans cette dernière phrase les mots « ingénieur » et « bricoleur » respectivement par *romancier* (par exemple) et *critique* pour définir le statut littéraire de la critique. Les matériaux du travail critique sont en effet ces « résidus d'ouvrages humains » que sont les œuvres une fois réduites en thèmes, motifs, mots-clefs, métaphores obsédantes, citations, fiches et références. L'œuvre initiale est une structure, comme ces ensembles premiers que le bricoleur démantèle pour en extraire des éléments à toutes fins utiles ; le critique lui aussi décompose une structure en éléments : un élément par fiche, et la devise du bricoleur : « ça peut toujours servir » est le postulat même qui inspire le critique lors de la confection de son fichier, matériel ou idéal, s'entend. Il s'agit ensuite d'élaborer une nouvelle structure en « agençant ces résidus ». La pensée *critique*, peut-on dire en paraphrasant Lévi-Strauss, édifie des ensembles structurés au moyen d'un ensemble structuré qui est l'œuvre ; mais ce n'est pas au niveau de la structure qu'elle s'en empare ; elle bâtit ses palais idéologiques avec les gravats d'un discours *littéraire* ancien.¹⁸

L'enjeu qui parcourt le texte de Genette tient d'abord à une réflexion sur le statut respectif du discours proprement littéraire et du discours *secondairement* critique. C'est à la fois la relation de dépendance, d'interaction voire de sujétion entre les deux qui l'intéresse, et surtout la manière dont les textes de création donnent forme à la parole qui, en retour, les interprète. La double figure de l'ingénieur et du bricoleur, développée à propos des sociétés traditionnelles par Lévi-Strauss, et à laquelle Genette substitue l'écrivain et l'instance critique a pour conséquence immédiate de désacraliser chacune des deux pratiques. L'acte de création n'est plus conçu sous l'angle idéaliste, dont la réalisation extrême est de nature spirituelle et métaphysique. S'il est vrai que l'écrivain « interroge le monde », il peut en principe « obtenir à tout moment l'instrument spécialement adapté à tel besoin technique » (p. 147). Quel est cet instrument dont dispose le romancier ou le dramaturge comme ingénieurs ? S'il possède des noms divers, « forme » ou « style », il constitue une solution esthétique au même titre que la solution technique que recherche l'ingénieur. Dans tous les cas, la vision du monde qu'ordonne le texte a trait à un travail de fabrique, où l'on sent l'influence de la poétique valéryenne. Le *poëin* ou le faire, c'est même ce qui relie l'ingénieur et le bricoleur, et permet de postuler un *continuum*, au-delà de leurs différences, entre le discours littéraire et le discours critique.

Genette considère néanmoins un clivage : l'ingénieur fait preuve d'industrie et d'habileté, ce qui lui confère une certaine inventivité. Bien entendu, cette inventivité récuse implicitement la mythologie romantique du génie et de l'originalité en littérature¹⁹. À l'inverse, le bricoleur s'adapte : il manœuvre et réorganise un ensemble hétéroclite, les « résidus » et les « gravats » selon la métaphore topique, celle de l'architecture qui sert à penser la notion de « structure ». La corrélation est évidente : le raisonnement aboutit au primat des « matériaux » que le critique énumère sous l'espèce de « thèmes, motifs, mots-clefs, métaphores obsédantes, citations, fiches et références » (*id.*), empruntant son lexique à la sémiotique, la psychocritique ou encore la thématologie. Ainsi, la vision que propose Genette s'apparente à un artisanat, qu'il n'y aurait plus ensuite qu'à fonder en rigueur. L'élément le plus positif tient au fait qu'à partir des résidus, d'ordre « matériel ou idéal » (*id.*), le critique peut librement inventer sa méthode.

Il n'en demeure pas moins vrai que cette conception s'expose à plusieurs objections. Le bricolage s'exerce sur des « matériaux » dont la nature est essentiellement verbale. Or le langage n'est pas un matériau, à la différence des matériaux plastiques (les pigments en peinture) ou sonores (l'échelle diatonique, la qualité des timbres, la durée des notes). Ceux-là sont *a priori* sans subjectivité, alors que le sujet n'est jamais extérieur au langage par lequel il se constitue²⁰. Pour une raison qu'avait déjà signalée Benveniste, à propos de la conception instrumentaliste de la langue, poser le langage comme matériau revient en vérité à « dissocier de l'homme la propriété du langage »²¹ et réciproquement. Or on n'atteint jamais l'homme séparé du langage. La conséquence est visible : le bricolage se traduit comme technologie, et s'accorde pour l'essentiel avec une rationalité typologique. Dans la mesure où les « œuvres », indépendamment de la subjectivité, sont « réduites » à des unités discontinues et significatives, « mots-clefs », « thèmes », « citations », le champ de la valeur se trouve dissocié de ses enjeux anthropologiques.

II.

[...]

L'interprétation littéraire offre l'illustration paradigmatique de cette indisciplinarité. Ce n'est qu'à l'occasion d'une bouffonnerie tragique et suicidaire que les littéraires ont pu se proclamer « spécialistes » d'une « science » propre à la dissection d'un corpus de discours identifiés à la littérature. L'interprétation d'un roman, d'une pièce de théâtre ou d'un poème, convoque forcément une multiplicité de savoirs, que l'œuvre met en scène et dont elle agence la transduction à l'intérieur de son espace représentatif propre. C'est par sa capacité à faire s'entrecroiser des discours relevant de l'amour, de l'économie, de la politique, de l'éthique et de la religion, de la folie et de la raison, de la souffrance et de l'espoir, que l'œuvre littéraire donne matière à

¹⁸ Gérard Genette, « Structuralisme et critique littéraire », *Figures I*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1966, p. 147.

¹⁹ Le mot d'ingénieur en français dérive de « engin » au sens de « machine de guerre », alors que l'ingéniosité, qualité que l'on peut éventuellement reconnaître à l'ingénieur, s'inscrit dans la filiation étymologique de l'*ingenium*/génie.

²⁰ Sur ce point essentiel, voir la discussion proposée par Dessons dans *L'Art et la manière*, *op. cit.*, p. 158.

²¹ « De la subjectivité dans le langage », *Problèmes de la linguistique générale*, t. I, éd. cit., p. 158.

interprétation. Symétriquement, c'est par sa capacité à faire sentir l'agencement des multiples couches de discours (et de silences) qui se superposent et parfois se heurtent au sein de toute parole d'expertise que l'interprétation littéraire peut jouer le rôle de plate-forme *indisciplinaire* où se rencontrent les différents discours du savoir que développe chaque époque.

Le cas particulier de l'approche littéraire éclaire pourtant tout l'horizon des cultures de l'interprétation. C'est dans *tous* les domaines de nos activités que nous sommes appelés – avec de plus en plus d'insistance – à savoir croiser les perspectives, entre-féconder les approches, harmoniser les points de vue, démêler les différentes couches d'argumentaires, de motivations et de nécessités qui se superposent au sein de chaque événement.²²

En regard, la démonstration d'Yves Citton est de penser une relation nouvelle entre « Littérature » et « Humanités », au moment où elles semblent les plus menacées. Or si elle valorise de manière comparable la corrélation entre méthode et liberté, cette fois c'est au nom de l'indiscipline. Dans un premier temps, le terme résonne moins au plan épistémologique qu'au niveau institutionnel et idéologique. Si la littérature est l'indiscipline même, c'est d'abord qu'elle n'est pas une discipline constituée et labélisée, et par conséquent clairement repérable dans le champ des savoirs au même titre que la sociologie, la biologie, les sciences du langage ou les sciences environnementales. D'une part, le littéraire comme agent d'un savoir n'est pas celui qui fait la littérature ou occasionnellement (le cas des écrivains/universitaires), à la différence du philosophe ou même de l'historien. D'autre part, la connaissance à laquelle il recourt ne cesse de transgresser les frontières, d'emprunter des notions aux disciplines sœurs ou voisines, ou de s'inspirer de leurs méthodes. Si la littérature est l'indiscipline même, c'est à cause de ce pouvoir de circulation, qui la dispose à la fois aux marges et au centre. Mais cette caractérisation constitue un gain remarquable (par un procédé verbal), puisque la liberté de méthode, qui distingue le littéraire, a trait à une espèce de désordre subversif, à une forme d'anarchie progressiste²³.

Or cette indiscipline s'inscrit pour Citton au cœur d'une culture herméneutique, qui serait le propre des Humanités, des pratiques de l'interprétation dont la littérature constituerait le parangon. Le raisonnement de l'auteur obéit à trois étapes distinctes. La première consiste à opposer la culture herméneutique au projet qui avait été celui du structuralisme autour d'une science des textes. À ses yeux « bouffonnerie tragique et suicidaire », cette démarche est condamnée par une déclaration polémique, qui se dispense d'un débat, mais n'est pas en soi nouvelle. Elle a l'avantage du recul et participe du regard que les travaux actuels portent sur la période structuraliste. En parlant de « la dissection d'un corpus de discours identifiés à la littérature », elle cerne plus précisément l'illusion positiviste de ce moment : croire qu'il était possible d'inventer un point de vue et une méthode aussi rigoureux que ceux des sciences de la nature²⁴. Le deuxième mouvement stipule un lien étroit entre interprétation et savoir : savoir de la littérature, savoir de la critique, qui doivent s'envisager l'un comme l'autre au pluriel.

« C'est par sa capacité à faire s'entrecroiser des discours relevant de l'amour, de l'économie, de la politique, de l'éthique et de la religion, de la folie et de la raison, de la souffrance et de l'espoir, que l'œuvre littéraire donne matière à interprétation » et inversement « c'est par sa capacité à faire sentir l'agencement des multiples couches de discours (et de silences) qui se superposent et parfois se heurtent au sein de toute parole d'expertise que l'interprétation littéraire peut jouer le rôle de plate-forme *indisciplinaire* ». Les métaphores de nature spatiale et dynamique, « s'entrecroiser », « l'agencement », « couches », « se superposent », réservent en vérité la part qui revient précisément à l'acte d'écriture, appréhendée sous l'angle esthétique (« faire sentir »). En mettant l'accent ici, non sur le matériau mais sur le contenu, rien ne dit cependant comment la littérature peut produire de l'inconnu. L'essentiel de son travail réside sur son pouvoir d'ordonner et de signifier l'*épistémè* d'une « époque » donnée, ce qui est déjà beaucoup assurément, mais sans qu'on envisage qu'elle puisse être en avant de ce système de savoirs. Enfin, chaque domaine est conçu dans la perspective d'une totalité : économie, politique, souffrance, amour, etc. La liste est ouverte *ad libitum*, en ce qu'elle décrit métonymiquement non le tout de l'humain mais l'humain comme tout.

La difficulté majeure apparaît enfin avec le troisième mouvement. À quelle fin est destinée l'interprétation des savoirs ? Les individus étant confrontés « dans *tous* les domaines d'activités » au besoin de « croiser les perspectives, entre-féconder les approches, harmoniser les points de vue, démêler les différentes couches d'argumentaires », la littérature devient pour cette raison d'un recours capital au quotidien. Sans que nous le sachions, elle nous permet de vivre. Citton circonscrit de la sorte la politique de l'herméneutique. Cette extension de l'indiscipline comme méthode masque cependant un problème. La littérature s'affirme comme invention de la valeur tandis que l'herméneutique se définit comme science du sens, depuis sa version philologique chez

²² *L'Avenir des humanités. Économie de la connaissance ou cultures de l'interprétation ?*, Paris, La Découverte, 2010, p. 94-95.

²³ À un troisième niveau, l'indiscipline évacue implicitement la notion d'interdisciplinarité, illusion épistémologique sur laquelle a vécu en partie l'âge du signe, le moteur théorique de cette interdisciplinarité étant alors la linguistique.

²⁴ Il suffit par ailleurs de songer chez Julia Kristeva à l'emploi des codes logiques ou des formalisations mathématiques dans *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1969 ou à la notion même de *Théorie d'ensemble*, anthologie du groupe Tel Quel, publiée successivement par Philippe Sollers en 1968 et en 1980.

Schleiermacher ou philosophique à partir de Heidegger et Gadamer²⁵. Mais pour cette raison également, il est possible de pratiquer une herméneutique de la cuisine, de la maladie, de l'amour, du sport. Par exemple, le corps (pathologiquement affecté) ou la passion (dans la diversité de ses expressions psychiques et somatiques) émettent des signes qui font sens et qu'il est possible de déchiffrer méthodiquement. Bien qu'ils soient connexes, la valeur et le sens ne renvoient pas aux mêmes enjeux.

Le sens et la valeur

La connaissance du littéraire ressortit à l'inconnaissance de la valeur, non à une théorie du sens mais à une théorie de l'art comme spécificité. Pourtant, et très spontanément, l'une des questions les plus fréquentes que l'on se pose devant un texte, tient à sa signification. Cette conviction se trouve même renforcée par le besoin où l'on se trouve d'expliquer, c'est-à-dire de déplier littéralement, en « surface » et en « profondeur », les constituants qui en assurent la communication. Le sentiment devient urgent lorsqu'on s'adresse aux œuvres de la modernité, dont on ne possède pas *a priori* les « codes » d'analyse, qui bien souvent déroutent et résistent.

Est-il possible pourtant d'assigner à une œuvre le sens qu'on lui présume, qu'il apparaisse sous une forme une ou multiple, voilée ou explicite, immédiate ou différée, et semble ou non déposé par une source individuelle (l'auteur) ou collective (textes anonymes, textes à transmission) ? La qualité artistique d'un roman ou d'un poème s'arrête-t-elle à l'*intenté* que la lecture aurait à charge de reconstituer ensuite ? D'une part, lire ne se confond pas avec interpréter. D'autre part, s'il peut s'imposer comme un impératif incontournable, comprendre un texte ne se réduit pas non plus au fait de *comprendre le sens* de ce texte. Comprendre engage bien d'autres modalités de la connaissance. Comprendre un texte, ce peut être par exemple comprendre le lien qui s'y établit entre tel poème et la situation historique du vers, le rapport qu'une fiction entretient avec des modes de représentations du social, le statut dont se chargent la voix et le corps dans l'espace scénique.

Dans cet ordre d'idées, qui peut dire le sens de la page d'ouverture de *L'Amant* de Duras ? Est-ce un autoportrait, une justification autobiographique, une rétrospection mélancolique ? De même, peut-on rendre compte de l'ensemble d'*A la Recherche du temps perdu* en la résumant comme l'histoire d'un narrateur qui devient écrivain ? La posture interprétative admet par principe qu'un texte littéraire peut être paraphrasée. Ce qu'infirme pourtant le fonctionnement empirique des énoncés : écrite en vers et en prose, la même phrase en apparence ne sera pourtant pas identique. On peut opposer bien entendu à l'idée que « le sens de l'œuvre » est un postulat difficile à démontrer le fait que toute œuvre possède néanmoins *du sens*. Mais une telle proposition a ceci de banal qu'elle s'appliquerait à n'importe quelle activité humaine, et laisserait par conséquent intacte la question. L'enjeu n'est pas d'exclure le sens de la réflexion sur la valeur, mais de repenser son statut en fonction de la valeur. L'important n'est pas ce qu'un texte signifie mais plutôt la différentielle de sens qu'il génère, la manière dont il signifie spécifiquement, c'est-à-dire dont il signifie différemment des autres textes. Dans cette perspective, le sens procède de la valeur et non l'inverse²⁶.

Pourtant, fonder la connaissance du littéraire sur le sens est justifié lorsqu'il faut bien résoudre les difficultés que soulèvent indéniablement à la communication et à la compréhension la classe des textes dits hermétiques. Mais là encore, les phénomènes d'obscurité et d'illisibilité demeurent des critères mouvants et relatifs. Ils ressortissent moins à quelque essence supposée du littéraire (ce qui serait linguistiquement et esthétiquement visé par l'artiste) qu'à l'historicité des lectures elles-mêmes. En la matière, les jugements varient en fonction des périodes, des sociétés et des auteurs et révèlent pour cette raison l'état des savoirs et des non-savoirs de chaque période et de chaque société. Pourtant, il est un fait que les textes modernes, apparus aux XIX^e et XX^e siècles, constituent à cet égard le noyau le plus résistant. Alain Vaillant considère par exemple que l'obscurité y devient une poétique à part entière, résultant « d'un travail, conscient et volontaire » des auteurs, dont les motivations reposent sur un retrait de la littérature en dehors de la communication collective, liée entre autres à « l'effondrement post-révolutionnaire des structures sociales, de faits aristocratiques, qui assuraient à la littérature ses lieux de parole »²⁷. L'explication, quelque peu simplifiée, sinon très générale, lui permet d'opposer le « texte traditionnel, clair et explicite » et le « texte obscur » qui impose « une alternative, comprendre tout ou rien – à moins d'admettre ce moyen terme que constituerait le n'importe quoi » (*ibid.*, p. 150). Or c'est sur ce « moyen terme », on l'a vu, que se joue davantage le devenir des sujets et des écritures. Certes, la question partage les écrivains du temps, et suscite des débats, ainsi qu'en témoignent la manière claire du dernier Verlaine ou « Contre l'obscurité », ce pamphlet que Proust publie dans *La Revue blanche* du 15 juillet 1896. Mais qu'appelle-t-on le « texte traditionnel, clair et explicite » ? Bien évidemment, cette description ne se superpose pas exactement à celle de texte classique, s'il est vrai que des œuvres illisibles, difficiles ou obscures ne font pas exception dans la période qui précède. Oublié et négligé, Maurice Scève est précisément redécouvert au début du XIX^e siècle.

²⁵ Sur ce dernier, voir Pascal Michon, *Poétique d'une anti-anthropologie. L'herméneutique de Gadamer*, Paris, Vrin, 2000.

²⁶ Ce qu'avait déjà identifié Ferdinand de Saussure dans son *Cours de linguistique générale*, au chapitre IV de la deuxième partie, édition de T. de Mauro, Paris, Payot, 1972, p. 155-169.

²⁷ « *Verba hermetica* » in *La Crise de la littérature*, édition citée, respectivement p. 149 et p. 168.

Cherchant à dégager les propriétés singulières du texte obscur, Vaillant distingue la *lecture sémiotique*, qui envisage le texte comme « système complexe de signes, que chaque analyse ordonne à sa manière » (p. 147) de la *lecture herméneutique*, « geste proprement interprétatif, qui consiste à considérer le texte non seulement comme un ensemble de signes disponibles pour le critique, mais comme le produit historique d'un travail d'écriture, dont la compréhension passe par celle d'une époque et d'un auteur » (p. 148). Chemin faisant, il reconnaît l'existence de cinq codes hermétiques (qui rappellent ceux dont Roland Barthes, au début de *S/Z*, établissait la liste²⁸) : inter-linguistique, intertextuel, intra-textuel, numérique et autobiographique. L'herméneutique résiderait avant tout pour Vaillant dans cette taxinomie, plutôt que dans « l'appareil théorique » de la « tradition allemande » (p. 149), qui n'est à aucun moment discutée. Cette économie n'est pas sans conséquence. Car en postulant une « surface *littérale* » (p. 158) du texte obscur, qui posséderait malgré tout un « sens général » (p. 156), comme la « présence d'indices » autorisant certaine « hypothèse » (p. 153), Vaillant en retrouve cependant tous les lieux communs, à commencer par le dualisme théologique du signe (lettre/esprit) dont il donne une version laïque et historicisée.

Pourtant, dans certains cas comme celui de Rimbaud, le primat du sens est devenu un point de méthode incontournable, et a pris appui sur les déclarations de l'auteur lui-même, si bien qu'on serait tenté de donner raison à la posture herméneutique. L'échange avec Georges Izambard, le 13 mai 1871, autour du « Cœur supplicé » en constitue à cet égard l'emblème :

[...]

Vous n'êtes pas *Enseignant* pour moi. Je vous donne ceci : est-ce de la satire, comme vous diriez ? Est-ce de la poésie ? C'est de la fantaisie, toujours. – Mais je vous en supplie, ne soulignez ni du crayon, ni trop de la pensée :

LE CŒUR SUPPLICÉ

Mon triste cœur bave à la poupe...
 Mon cœur est plein de caporal !
 Ils y lancent des jets de soupe,
 Mon triste cœur bave à la poupe...
 Sous les quolibets de la troupe
 Qui lance un rire général,
 Mon triste cœur bave à la poupe,
 Mon cœur est plein de caporal !

Ithyphalliques et pioupesques
 Leurs insultes l'ont dépravé ;
 À la vesprée, ils font des fresques
 Ithyphalliques et pioupesques ;
 O flots abracadabrantésques,
 Prenez mon cœur, qu'il soit sauvé !
 Ithyphalliques et pioupesques
 Leurs insultes l'ont dépravé !

Quand ils auront tari leurs chiques.
 Comment agir, ô cœur volé ?
 Ce seront des refrains bachiques
 Quand ils auront tari leurs chiques !
 J'aurai des sursauts stomachiques,
 Si mon cœur triste est ravalé !
 Quand ils auront tari leurs chiques
 Comment agir, ô cœur volé ?

Ça ne veut pas rien dire. – REPONDEZ-MOI : chez Mr Deverrière, pour A.R. Bonjour de cœur.²⁹

En soumettant son texte à la sensibilité conformiste d'un respectable représentant du « ratelier universitaire », aspirant à vivre dans « la bonne ornière »³⁰, Rimbaud n'en requiert pas moins son avis. Et pour cause : « Je vous donne ceci : est-ce de la satire, comme vous diriez ? Est-ce de la poésie ? C'est de la fantaisie, toujours. ». Et après citation : « Ça ne veut pas rien dire ». La valeur ostensive des pronoms (*ceci, ça, ce*) ne se sépare pas des questions qui portent sur l'identité du texte. Avec une tendance marquée à la provocation, qui n'est pas loin de

²⁸ D'ordre herméneutique, thématique, symbolique, proaïrétique et culturel, ils forment « une espèce de réseau, de topique à travers quoi tout le texte passe » en sa « multivalence » (Paris, Seuil, 1970, p. 27).

²⁹ Rimbaud, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, édition L. Forestier, Paris, Gallimard, « Poésie », 1999-2009, p. 84-85.

³⁰ Rimbaud, *Poésies, op.cit.*, p. 83.

l'insulte et tient aux éléments scabreux qui y sont présents, l'expérience de la lecture fait part ici plus largement d'un poème innommable par sa manière même. L'essentiel est que l'interlocuteur admette qu'il n'est pas dépourvu de *sens*.

Certains critiques ont vu dans cette péremptoire affirmation le moyen de battre en brèche, à juste titre, la conception autotélique qui a longtemps dominé la lecture des textes rimbaldiens, refusant de voir derrière les signes des allusions et des référents concrets à l'histoire, à la religion, aux événements politiques. Ainsi « ça ne veut pas rien dire » a été interprété comme l'expression d'un vouloir-dire. Dans *Stratégies de Rimbaud*, c'est la position explicitement assumée par Steve Murphy pour qui le poète soulignerait « que ces triolets d'apparence *abracadabrantiques* ne sont pas une simple succession de coq-à-l'âne, qu'ils auraient une logique, un sens » sans que cela préjuge de « la nature du *sens* du poème »³¹. L'évidence est telle qu'en jouant sur la modalité du « dérèglement de tous les sens »³², et sa double acception sémantique et somatique, l'interprétation qu'autoriserait et même appellerait le poème s'ouvre à l'infini. Pourtant, ce n'est pas ce qui est écrit dans la lettre : « ça ne veut pas rien dire » n'équivaut nullement à « ça veut dire quelque chose » comme le suggère Murphy, qui exploite implicitement l'ambivalence lexicale de *rien* (*rem*) en langue française. Cette équivalence n'est possible qu'au prix d'une manipulation logico-syntaxique, que les linguistes connaissent sous le terme de transformation. Au plan littéraire, cela revient à détourner le lecteur de la forme concrète de l'énoncé. Rimbaud s'en tient délibérément à une énonciation déceptive et critique.

Or si les vers du « Cœur supplicié » *font sens* aux yeux de Rimbaud sans *avoir* nécessairement *un* ou *des sens*, c'est en lien immédiat avec le caractère indéterminé de la désignation « ça » : reprise massive du référent, d'un objet complexe qui lui échappe pour partie. Le texte ne se laisse donc pas reconnaître aisément. L'ironie de l'épistolier tient au fait que le poème se veut résolument inclassable (« Est-ce de la poésie ? »), mettant en débat dans un geste unique le problème de sa définition et le problème de sa valeur. *Ça* devient le mot de l'inconnaissance chez Rimbaud, non pas ce qu'il y a à re-connaître mais tout ce qu'il faudra au lecteur pour le connaître. Car par-delà le sarcasme l'auteur lui-même n'est finalement pas plus avancé que lui ou feint de ne pas avoir davantage de lumière.

L'inconnaissance n'est pas la négation ou l'abdication du savoir devant la littérature mais très exactement le contraire, l'invention en devenir d'une connaissance à partir des moyens de l'œuvre elle-même, de sa poétique particulière. Ce sont les catégories élaborées par l'écrivain, inséparable de son expérience du langage, qui prévalent : le tropisme et la sous-conversation selon Sarraute, le pli et la ligne chez Michaux, la troisième personne revendiquée par Maeterlinck. Lorsque Antonin Artaud « danse/par blocs de KHA, KHA »³³ dans *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, cette chorégraphie vulgaire doit s'interpréter aussitôt en lien avec les « crottes glossoliantes »³⁴. Au-delà du registre de l'analité, et des contrepoints parodiques à l'égard de la psychanalyse, l'adjectif active pleinement sa valeur verbale : ces *crottes*, qui souillent et avortent le langage comme l'œuvre, ressembleraient à des glossolalies mais n'en sont pas véritablement. Au nom d'une rythmique qui convoque la voix comme la théâtralité du corps (« danse »), l'ironie du poète récuse cette catégorie à la fois *clinique* et *linguistique*. En retour, elle exige une théorie des *blocs*, qui ne se situe pas sur le même plan que le phonème et la syllabe, mais qui permettrait de penser à nouveaux frais la signification du texte.

Ainsi, l'inconnaissance traduit bien la nécessité de produire du théorique, non pas abstraitement, sur le mode spéculatif, en réfléchissant aux conditions d'existence des textes plutôt qu'aux textes eux-mêmes, ni même en se référant à des modèles préexistants. La manière de connaître en littérature est idéalement empirique, toujours à l'écoute des œuvres, et critique par une mise en soupçon systématique des concepts qui servent cette écoute, des modèles dont il faut apprendre chaque fois à saisir les limites.

³¹ *Stratégies de Rimbaud*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 7-8.

³² Rimbaud, *Poésies*, *op. cit.*, p. 84.

³³ *Œuvres complètes*, t. XIII, Paris, Gallimard, 1976-1994, p. 1662.

³⁴ *Œuvres complètes*, t. XVI, édition citée, p. 1012.