

# RELIEF

Revue électronique de littérature française

## La lectrice est-elle un lecteur comme les autres ?

*Relief*, vol. 17, n° 2, 2023

sous la direction de Maxime Decout et Estelle Mouton-Rovira



**RADBOUD  
UNIVERSITY  
PRESS**

## **RELIEF – Revue électronique de littérature française**

ISSN 1873-5045, publié par Radboud University Press

Publié en libre accès sous la licence CC-BY 4.0

Site web : [revue-relief.org](http://revue-relief.org)

### **Rédacteurs en chef**

Maaïke Koffeman, Université Radboud de Nimègue

Olivier Sécardin, Université d'Hiroshima

### **Comité éditorial**

Clément Girardi, CNRS - Sorbonne Université

Judith Jansma, Université de Groningue

Aude Jeannerod, Université Catholique de Lyon

Mathilde Labbé, Université de Nantes

Magali Nachtergaele, Université Bordeaux Montaigne

Annelies Schulte Nordholt, Université de Leyde

Gaspard Turin, Université de Lausanne

### **Secrétaire de rédaction**

Robin Chardon

### **Comité scientifique**

Emily Apter, New York University

Barbara Cassin, CNRS

Jean-Louis Cornille, University of Cape Town

Paul Dirkx, Université de Lille

Luc Fraisse, Université de Strasbourg

Thomas Hunkeler, Université de Fribourg

William Marx, Collège de France

Bernadette Mimoso-Ruiz, Institut Catholique de Toulouse

Alicia C. Montoya, Université Radboud de Nimègue

Denis Saint-Amand, FNRS - Université de Namur

Pierre Schoentjes, Université de Gand

Franc Schuerewegen, Université d'Anvers

Françoise Simonet-Tenant, Université de Rouen Normandie

Éric Trudel, Bard College

Dominique Viart, Université Paris Nanterre

### **Comité d'honneur**

Maarten van Buuren, Université d'Utrecht

Sjef Houppermans, Université de Leyde

Els Jongeneel, Université de Groningue

Ieme van der Poel, Université d'Amsterdam

Paul J. Smith, Université de Leyde

## TABLE DES MATIÈRES

### Dossier thématique : La lectrice est-elle un lecteur comme les autres ?

#### Éditorial

MAXIME DECOUT et ESTELLE MOUTON-ROVIRA, La lectrice est-elle un lecteur comme les autres ? Genre et réception dans le récit contemporain français 1

#### Autoportraits de lectrice : mises en récit de l'écriture des femmes

PIERRE-LOUIS FORT, Entre voix et voie : Annie Ernaux lectrice 13

JUSTINE MULLER, Annie Ernaux lectrice ou la genèse d'une écrivaine : d'Emma Bovary à Gustave Flaubert 23

AUDE LEBLOND, Souvenirs de lecture au féminin : *Petite nuit* de Marianne Alphant et *Comment j'ai appris à lire* d'Agnès Desarthe 37

#### Figurations des lectrices et gestes d'émancipation

KATHERINE DOIG, « Rien n'est plus secret qu'une existence féminine » : Monique destinataire dans *Alexis ou le Traité du vain combat* de Marguerite Yourcenar 57

ANNE ISABELLE FRANÇOIS, La lectrice empêchée. Violences historiques, politiques de contrôle social et lectures rétives 68

MATHILDE ZBAEREN, Propositions pour un imaginaire des clubs de lectrices : Delaume, Delorme, Rychner et Volodine 85

#### Genre, énonciation et narration

MARIE GALL, La lectrice à l'œuvre dans les fictions scientifiques 102

BAPTISTE LEFILS, « Madame », « Monsieur » : sur le genre de l'instance narrataire dans « Dieu ne finit pas » et *Les Onze* de Pierre Michon 116

LÉO MESGUICH, (Auto)portrait de la théoricienne en lectrice dans les essais de Judith Schlanger 130

#### Théorie littéraire et féminismes

MARIE-JEANNE ZENETTI, Théoriser la lectrice ? Lecture référentielle et lecture savante 143

ANNE-CLAIRE MARPEAU, Penser le silence, prendre la parole : expériences de lecture et sujets-lectrices dans les théories féministes littéraires anglo-américaines 157

ANNE GRAND D'ESNON, La lectrice-spectatrice d'*Autant en emporte le vent* face à l'érotisation de la violence sexuelle 170

#### Entretien

MAXIME DECOUT et ESTELLE MOUTON-ROVIRA, « Comme un organisme éminemment vivant ». Entretien avec Juliette Mézenc, autour de *Elles en chambre* 190

#### **Varia**

AARON PREVOTS, Creuser « l'or de la syllabe » : essai sur *Ciel sans prise* d'Esther Tellermann et la rencontre avec l'Autre 198

# La lectrice est-elle un lecteur comme les autres ?

## Genre et réception dans le récit contemporain

MAXIME DECOUT, Sorbonne Université

ESTELLE MOUTON-ROVIRA, Université Bordeaux Montaigne

### Résumé

Si les lectrices ont longtemps été associées, d'une part, à une forme de vulnérabilité, liée au *topos* des dangers de la lecture, d'autre part à une vision érotisée de la lecture, force est de constater que la période contemporaine travaille à modifier ces images. L'essor des pensées féministes, de la réflexion sur le genre, et l'inflexion pragmatique des théories de la réception sont autant de nouveaux héritages critiques qui modifient la représentation littéraire des femmes et, a fortiori, des lectrices. De telles figures permettent alors, de manière privilégiée, de penser les pratiques de la lecture au prisme du genre. Il s'agira ainsi de se demander si la lectrice est un lecteur comme les autres pour évaluer la manière dont la littérature crée ses propres savoirs critiques sur le genre.

Le présent dossier interroge les rapports entre le genre et la lecture, à partir de corpus narratifs contemporains. L'essor, entre la deuxième moitié du xx<sup>e</sup> et le début du xxi<sup>e</sup> siècles, des féminismes contemporains, le développement du champ des études de genre<sup>1</sup>, et le point de bascule significatif de #MeToo en 2017, invitent à interroger, sur le plan thématique, critique et théorique, la façon dont une part de la production littéraire contemporaine prend en charge des questionnements liés à la question du genre. Il en va, en effet, des représentations véhiculées par les textes, mais aussi des perspectives interprétatives qui permettent de les aborder et qui, à leur contact, s'ajustent ou se renouvellent. Plusieurs dossiers récents ont ainsi interrogé la façon dont les études littéraires saisissent les questions de genre<sup>2</sup>. Les réflexions ici rassemblées s'attachent à explorer une partie de cette question en se demandant, à partir des figures de lectrices que convoque le récit contemporain, si la lectrice est un lecteur comme les autres. Il s'agira ainsi de réfléchir aux conceptions de la lecture et de la réception qu'elles représentent, et à la façon dont elles prennent en charge une pensée du genre. « Lectrices romanesques », pour reprendre le terme de Marie Baudry, mais aussi lectrices théoriques, et conditions de prise en compte des lectrices dans les théories de la réception, telles sont les trois pistes qui guident ce dossier.

- 
1. Pour une introduction synthétique aux études de genre, voir Éléonore Lépinard et Marylène Lieber, *Les Théories en études de genre*, Paris, La Découverte, coll. « Repères Sociologie », 2020.
  2. Voir Flavia Bujor, Marion Coste, Claire Paulian, Heta Rundgren, Aurore Turbiau et Marie-Jeanne Zenetti (dir.), « Situer la théorie : pensée de la littérature et savoirs situés (féminismes, postcolonialismes) », *Fabula-LhT*, n° 26, 2021 ; Denis Saint-Amand et Mathilde Zbaeren (dir.), « Violences sexuelles et reprises de pouvoir », *Revue critique de fiction française contemporaine*, n° 24, 2022 ; Laura Delgrande, Nicolas Duriau, Siân Lucca et Laura Zinzius (dir.), « Gender studies et sociologie de la littérature. Perspectives croisées », *COntEXTES*, n° 33, 2023.

## Les théories de la réception au prisme du genre

L'histoire des figurations de lectrices s'articule autour de quelques pôles distincts, parmi lesquels dominent, d'une part, les lectrices vulnérables, que la lecture des romans risquerait de corrompre, victimes de la lecture entendue comme pratique dangereuse, et d'autre part les lectrices savantes, certes valorisées, mais rendues marginales par le compagnonnage des textes et se trouvant, le plus souvent, moquées voire exclues de la société. Il faudrait y ajouter, en réalité, un vaste continuum, dont l'équilibre varie selon les époques, comme l'a bien montré Sandrine Aragon<sup>3</sup>. Sur le plan critique, ce partage fait d'ailleurs écho à la distinction, stéréotypée mais tenace, entre lectures identificatoires, projectives, peu distanciées, et lectures savantes, critiques et avisées – Marie Baudry a souligné combien le partage genré des rôles entre lecteurs et lectrices ressurgissait, autrement formulé, dans la plupart des corpus modernes des théories de la réception<sup>4</sup>. Plusieurs propositions théoriques, dans le contexte d'une réévaluation des modes d'interprétation et d'une valorisation des usages pratiques de la lecture, ont cherché à défaire cette opposition comme l'axiologie qui la soutient – Marie Parmentier propose ainsi d'envisager un « modèle graduel », selon lequel « une lecture donnée se situe sur un continuum entre deux pôles, ceux de la distance et de la participation, en fonction de deux facteurs principaux : le texte, d'une part [...] [l]e lecteur, d'autre part, qui est soumis à des paramètres divers : son appartenance socio-professionnelle, le "mandat" auquel obéit sa lecture, son humeur ou les circonstances de la lecture...<sup>5</sup> ». Dans un article consacré au « premier degré de la littérature », Jérôme David souligne par exemple l'association entre lecture féminine et lecture ordinaire, par opposition à la lecture savante<sup>6</sup>. Son propos porte sur la façon dont la « lecture ordinaire », ou « courante », pour reprendre les mots de Michel Charles, ne s'oppose pas aux formes savantes de la lecture, bien au contraire, d'autant que ces dernières, s'éloignant désormais de l'héritage critique des années 1960 et 1970, ménagent une part plus importante aux processus de subjectivation et d'individuation permis par les textes. Si, par ce travail de refonte des gestes herméneutiques et de revalorisation des enjeux affectifs ou éthiques de la lecture, les théories de la réception ont contribué indirectement à atténuer l'opposition genrée des manières de lire, force est de constater que la figure de la lectrice a été fort peu retenue par la théorie et la critique littéraires – au profit d'un neutre générique, « le lecteur », dont nous proposons de questionner la représentativité.

Les théories récentes de la réception, en littérature ou plus largement en esthétique (Macé, Citton, Merlin-Kajman ; Shusterman, Cometti), ont donc, sous l'influence entre autres de la philosophie du langage, pris en compte la teneur affective et éthique de la lecture et mis

---

3. Sandrine Aragon, *Des liseuses en péril. Les images de lectrices dans les textes de fiction de La Précieuse de l'abbé de Pure à Madame Bovary de Flaubert (1656-1856)*, Paris, Honoré Champion, 2003 ; « Les images de lectrices dans les textes de fiction français du milieu du XVII<sup>e</sup> siècle au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle », *Cahiers de Narratologie*, n° 11, 2004.

4. Marie Baudry, *Lectrices romanesques : représentations et théorie de la lecture aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

5. Marie Parmentier, « Lectures réelles et théorie littéraire », *Poétique*, n° 181, 2017, p. 125-141.

6. Jérôme David, « Le premier degré de la littérature », *Fabula-LhT*, n° 9, « Après le bovarysme », dir. Marielle Macé, 2012, § 8.

à distance le partage entre lecture savante et ordinaire – on le verra, les contributions rassemblées dans ce numéro prolongent ces questionnements.

Dans un essai récent, Peter Szendy défend une politique de la lecture fondée sur la pluralité des voix qui s’y joue : rendant à l’expérience de lecture sa polyphonie, y compris intérieure, il propose de la considérer sous l’angle d’une « anagnosologie ». La figure de l’anagnoste permet ici de faire de la lecture une activité fondamentalement dialogique, y compris sur le plan mental, apte donc à faire coexister différences et contraires de façon souple et dialectique. Il consacre un chapitre, intitulé « Les genres de la lecture<sup>7</sup> », à *Si une nuit d’hiver un voyageur* : il y rappelle à son tour que la Lectrice de Calvino, telle qu’elle est décrite, s’inscrit dans une longue tradition androcentrée de la lecture, et rejoue ce partage entre lecture intellectuelle masculine et lecture de loisir féminine. Mais il cherche aussi à penser la manière dont l’instance qu’il nomme le « lecteur » peut s’identifier aux deux genres, à travers la « scène » de lecture intérieure que tout livre institue. Il propose une vision synthétique, oscillante, sur le modèle diastole/systole, de la lecture comme modulation de vitesse, permettant au « lecteur » de se scinder, et donc de s’identifier au Lecteur comme à la Lectrice. Si la démonstration permet en quelque sorte de « sauver » la Lectrice, en tant qu’instance représentant une part des possibles du récit, une telle vision dialectique reconduit aussi le confort théorique d’un « neutre », ici rejoué par le dépassement des genres que permettent les identifications multiples aux différents rôles proposés par le texte, certes appropriable par tout·e destinataire, mais résolument aporétique. Surtout, cette proposition maintient la question de la réception du côté d’une esthétique, se plaçant plutôt dans le sillage des théories de la réception des années 1970<sup>8</sup> ou de la pensée de la lecture proposée par Barthes<sup>9</sup> que dans la perspective d’une refonte de tels réflexes herméneutiques. Ces partages, qui invitent à réfléchir aux formes mêmes de l’interprétation littéraire, sont repris et auscultés par les textes eux-mêmes, à travers les figures de lecteurs, et de lectrices en particulier. Il importe alors d’interroger à la fois le devenir de ces représentations littéraires – en tant qu’elles véhiculent une vision de la lecture et de ses effets – et la façon dont les outils critiques des études littéraires permettent de les saisir, en interrogeant aussi ce que le neutre théorique (« l’auteur », « le lecteur », etc.) recouvre et représente sur le plan pratique.

### **(Auto)portraits de lectrices et scènes de lecture**

Si les théories de la lecture ont relativement peu intégré la figure de la lectrice, celle-ci est pourtant bien présente sur le plan des représentations littéraires, fictionnelles ou factuelles. Dans des textes non-fictionnels, écrits à la première personne, le récit des lectures s’avère

---

7. Peter Szendy, *Pouvoirs de la lecture. De Platon au livre électronique*, Paris, La Découverte, coll. « Terrains philosophiques », 2022, p. 91-105.

8. Voir notamment Wolfgang Iser, *L’Acte de lecture. Théorie de l’effet esthétique*, trad. Evelyn Sznycer, Sprimont, Pierre Mardaga, 1976 ; Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude Maillard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1978 ; Umberto Eco, *Lector in fabula ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. Myriam Bouzaher, Paris, Grasset, 1985.

9. Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984 ; « Écrire la lecture » [1970], *Œuvres complètes III*, Paris, Seuil, 2002, p. 602-604.

structurant à plusieurs titres : qu'il s'agisse des premières lectures, de l'émergence du goût de la lecture, des lectures de formation, scolaire ou universitaire, le récit de soi en lectrice permet de penser à la fois la construction de soi, et la façon dont les livres prennent part à une trajectoire intime et sociale. En l'occurrence, chez Annie Ernaux, comme le montrent les articles de Pierre-Louis Fort et de Justine Muller, il en va d'une initiation critique à la littérature, et d'une étape fondamentale dans le récit de son parcours d'écrivaine – le récit des premières lectures étant, par ailleurs, un attendu des écritures autobiographiques. Pierre-Louis Fort parcourt *Mémoire de fille* (2016) au prisme des livres : la lecture est en effet structurante dans l'enquête que mène Annie Ernaux, qui souligne alors l'évolution de sa propre identité et de la façon dont elle la met en voix. Les lectures scolaires côtoient les lectures contemporaines, et permettent différentes attitudes : lecture de plaisir, de distinction, mais aussi lecture à valeur ontologique, qui ouvre une réflexion sur soi. La lecture de Simone de Beauvoir, notamment, y apparaît comme un point de bascule essentiel, qui permet de réinterpréter les expériences vécues – en l'occurrence, une expérience sexuelle subie – selon une double démarche de « lecture de soi » et de « lecture des lectures », qui sous-tend l'écriture d'Annie Ernaux et fait tenir ensemble ses différentes temporalités. Justine Muller aborde également, dans son article, la part des lectures dans l'œuvre d'Annie Ernaux, qui fait coexister lectures divertissantes, marquées par l'investissement affectif de la lectrice, et lectures scolaires ou plus intellectuelles, qui témoignent aussi de la construction et de l'évolution d'un rapport à l'écriture.

On voit ainsi combien les représentations de lectrices, ou de soi en lectrice, témoignent d'une inscription pratique des livres dans la vie, et mettent en perspective l'axiologie des régimes de lecture : les lectrices, en cela, engagent une pensée des effets de la lecture qui, dans le cas des écritures de soi, participe de la mise en récit de la vocation d'écrivaine, parfois en reprenant à son compte les stéréotypes attachés à la figure de la lectrice. C'est ce que montre Aude Leblond, dans un article consacré à deux récits qui, narrants la venue à l'écriture, soulignent l'expérience négative, voire pathologique, de la lecture : *Petite nuit* de Marianne Alphant (2008) et *Comment j'ai appris à lire* d'Agnès Desarthe (2013) proposent des portraits d'anti-lectrice et réactivent un imaginaire de la lectrice vulnérable. S'il en va en premier lieu de la valorisation d'une lecture affective ou émotionnelle, ces textes convoquent aussi des images de rapt, d'enfermement, voire d'abus, qui révèlent les logiques de pouvoir qui traversent l'acte de lire. Expérience d'oppression, voire de dépossession, la lecture est dépeinte à rebours des récits heureux qui en font le terreau d'une vocation d'écrivain ou d'écrivaine épanouie ; elle renvoie aussi, paradoxalement, à une forme de salut ou de guérison par les livres.

Dans de nombreux textes de fiction, la lectrice est une figure réflexive à double titre puisqu'elle renvoie, de façon métalittéraire, à la prise en compte de la réception et à l'effet escompté des textes, directement ou indirectement, et qu'elle est, le plus souvent, le signe d'un discours féministe, ou du moins qu'elle prend en charge un discours sur la condition des femmes. C'est ce que montre Katherine Doig dans un article consacré à la figure de lectrice incarnée par Monique, dans *Alexis* de Marguerite Yourcenar. Destinataire de la lettre

qui constitue le roman, Monique est l'épouse à qui son mari annonce qu'il la quitte, en raison de son homosexualité. Cette adresse en fait une figure de confidente mais surtout de lectrice, garante paradoxale d'une trajectoire d'émancipation par son écoute silencieuse.

De telles figures, qu'il s'agisse de « bonnes » ou de « mauvaises » lectrices, qu'elles soient lectrices savantes ou ordinaires, emportées par le plaisir de la fiction ou fines analystes de leurs lectures, se prêtent donc fréquemment à des lectures politiques ou, à tout le moins, interrogent l'articulation entre lecture, émancipation et contexte politique. Pour autant, toutes les lectrices de fiction ne sont pas le symbole simpliste d'une émancipation des femmes par les textes ; mais elles mettent en scène, de façon critique, la représentation même du pouvoir des livres, des capacités d'émancipation ou du refuge, parfois illusoire, qu'ils constituent. Les personnages de lectrices condamnées, marginalisées ou vilipendées en raison de leurs pratiques de lecture s'inscrivent aussi, à cet égard, dans une histoire des représentations du genre et de la lecture qu'il importe de remettre en perspective. Ainsi, Anne Isabelle François étudie deux cas de représentation du *topos* du procès de la lectrice, dans *Le Liseur* de Bernard Schlink (1995) et *Milkman* d'Anna Burns (2018). Dans ces deux romans, l'un publié avant #MeToo, l'autre après, elle interroge la façon dont la lecture des femmes se trouve systématiquement condamnée, en tant que circonstance aggravante dans le cas du personnage d'Hannah, surveillante SS sous le régime nazi, et comme facteur de marginalisation dans le cas du personnage de « sœur du milieu », une jeune femme victime de harcèlement dans l'Irlande des années 1970. L'article enquête sur la façon dont le genre, qu'il soit explicitement pris en compte par les textes ou non, révèle la façon dont un système de normes et de contraintes données tend à s'exercer plus violemment sur les femmes, ce que les personnages de lectrices rendent particulièrement visibles.

De telles analyses invitent aussi à reconsidérer la façon dont le récit contemporain renoue, en France notamment, avec des pratiques d'écritures engagées<sup>10</sup>, qui touchent pour partie à la question du genre et des féminismes. En effet, ce réinvestissement politique du récit et de la fiction est en partie lié au renouvellement et à la diffusion de différents courants féministes, dont de nombreuses autrices se saisissent<sup>11</sup>. Citons par exemple Lola Lafon, Alice Zeniter, Virginie Despentes, Chloé Delaume, Wendy Delorme... et l'on pourrait prolonger la liste de ces textes, qui donnent aux luttes féministes une visibilité littéraire, pour lesquelles les figures de lectrices sont un prisme d'observation privilégié.

L'article de Mathilde Zbaeren interroge ainsi la représentation des clubs de lecture dans la fiction, dans les romans de Chloé Delaume, Wendy Delorme, Antoinette Rychner et Antoine Volodine. La lecture, en particulier des femmes, y représente une activité collective,

---

10. Autour de la notion d'« implication », voir Bruno Blanckeman, « L'écrivain *impliqué* : écrire (dans) la cité » dans Bruno Blanckeman et Barbara Havercroft (dir.), *Narrations d'un nouveau siècle : romans et récits français (2001-2010)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, p. 71-81. Sur les enjeux politiques des textes contemporains et des saisies critiques dont ils font l'objet, voir Justine Huppe qui insiste sur la dimension réflexive de ce moment, et sur la façon dont les textes cherchent à penser les modalités de leur propre régime d'action (*La Littérature embarquée*, Paris, Éditions Amsterdam, 2023).

11. Sur la diffusion des pensées féministes à travers la littérature, voir les travaux de Viviane Albenga, p. ex. *S'émanciper par la lecture. Genre, classe et usages sociaux des livres*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le sens social », 2017.



politisée et féministe, dont Mathilde Zbaeren explore les configurations : comment la lecture y fonde-t-elle des communautés actives et militantes ? Quels partages entre lecture savante et lecture ordinaire contribue-t-elle à brouiller ou, peut-être, à reconduire ? Ces communautés de lectrices mettent en question différents systèmes de dominations, reposant sur des normes de genre, mais aussi sur des normes littéraires, qu'elles contribuent à déplacer. Ces figures renvoient aussi à la façon dont la lecture peut s'inscrire dans une perspective militante et dans un imaginaire des luttes politiques, réactivant ainsi les valeurs pratiques et pragmatiques de la réception, en contexte féministe.

### Genre des instances narratives et expériences de lecture

Quelle que soit la tradition à laquelle on les rattache – qu'elle soit mimétique ou antimimétique –, les lectrices restent plutôt rares, du moins rarement nommées en tant que telles. Le « lecteur » est fréquemment convoqué sur le mode d'un neutre générique, dans le cadre d'adresses qui, pragmatiquement, entendent renvoyer à tous les lecteurs ou toutes les lectrices possibles. Un tel usage invite à questionner le degré d'abstraction qu'il recouvre, notamment dans un contexte où, sur le plan sociologique, les lecteurs sont majoritairement des lectrices<sup>12</sup> et où, sur le plan critique, les enjeux pratiques de la lecture sont valorisés. Lorsque la lectrice est présente, elle l'est souvent de façon discrète ou ambiguë, du moins dans l'histoire du roman moderne. Certes, dans *Vie et Opinions de Tristram Shandy*, Sterne interpelle à plusieurs reprises ses lectrices afin de prendre en compte la diversité de son public réel, mais aussi afin de multiplier les effets de surprise et les provocations dont le texte regorge. Dans *Si une nuit d'hiver un voyageur* d'Italo Calvino, la Lectrice est avant tout la compagne du Lecteur : alors que ce dernier est le personnage principal d'un texte qui s'adresse à lui du début à la fin, elle n'apparaît qu'au fil du récit et se présente comme l'adjuvant du Lecteur. Elle n'a pas d'existence autonome et demeure inféodée au narrataire masculin. Pour preuve : elle n'est pas destinataire des adresses et reste ainsi simple protagoniste dans un texte qui ne permet que fort peu de penser son rôle.

Cependant, l'adresse à la lectrice, lorsqu'elle est présente, inscrit dans le texte la question de sa destination et de sa place dans une réflexion collective, parfois militante, sur le genre. De fait, le neutre théorique du « lecteur » y fait l'épreuve de la référentialité, ou tout au moins d'une spécification qui conditionne en partie l'expérience de la réception. Symétriquement, l'ensemble des pronoms peuvent faire l'objet d'un travail qui déplace, ou décentre, l'énonciation du récit, de façon à en révéler les impensés genrés. C'est le cas chez Monique Wittig, qui joue tant de l'affichage que de l'effacement du genre, comme dans *L'Opoponax*, par l'emploi récurrent du pronom indéfini « on » et par le personnage de Catherine Legrand. Dans *Les Guérillères* en revanche, la cheville ouvrière du texte est le pronom « elles » ainsi que le pronom indéfini féminisé « quelqu'une » qui réfléchit, par le travail grammatical de

---

12. Voir Olivier Donnat, *Les Pratiques culturelles des Français à l'ère numérique. Enquête 2008*, Paris, La Découverte, 2009.

l'accord, à la question de la représentativité de la langue française dans son rapport aux genres, comme le fait aussi le néologisme qui titre le récit<sup>13</sup>.

De façon pionnière également, l'autrice oulipienne Anne F. Garréta inscrit la variation de genre dans les procédés de narration, ouvrant ainsi le texte à des formes de lecture et de réception *queer* et féministes. Ainsi, dans *Pas un jour* (2002), l'adresse directe à la lectrice permet de détourner l'habituelle figure du lecteur, pour la mettre à l'épreuve d'une incarnation possible – en l'occurrence celle du désir lesbien<sup>14</sup>. Mais c'est plus souvent par l'effacement des marques du genre que Garréta explore la place des destinataires. *Sphinx* (1986) en fournit un exemple particulièrement révélateur, puisqu'aucune information de genre n'est dévoilée – c'est la contrainte de Turing – ni sur l'instance qui mène la narration, ni sur le personnage appelé A. et dont cette instance s'éprend. D'un point de vue lexical et syntaxique, cette contrainte implique de veiller à l'accord des adjectifs et participes passés, à l'emploi des pronoms, de recourir à certaines périphrases et de généraliser les adjectifs épiciens ; elle permet ainsi une réflexion critique sur la façon dont la langue peut contrecarrer ou détourner les marques de genre – en l'occurrence, le français, à la différence de l'anglais par exemple, dans lequel une narration homodiégétique n'indique pas nécessairement le genre de l'instance narrative, comme on s'en rend compte dans *Orlando* de Virginia Woolf où l'instance narrative change de genre au cours du récit.

Mais la contrainte oulipienne, ici, prend en charge un second niveau de réflexivité et invite les lecteurs et lectrices à s'interroger sur la façon dont ils ou elles imaginent le genre des personnages, y compris selon des logiques stéréotypiques. Ainsi, la neutralisation du genre des instances narratives invite les destinataires à ausculter leurs propres réflexes interprétatifs, en tant qu'ils sont tributaires d'imaginaires culturellement et socialement construits<sup>15</sup> ; en particulier, toutes les expressions qui relèvent, dans le texte, de stéréotypes de genre apparaissent dans toute leur étrangeté et sont visibles distinctement pour ce qu'elles sont. Et ce d'autant mieux que le roman met en relief d'autres discriminations, notamment parce que A. est noir.e. C'est ainsi que ces deux personnages, qui pourraient échapper à la différence sexuelle, sont ramenés à d'autres catégories, que le texte invite également à penser. Il s'agit bien pour Garréta de souligner à quel point, pour reprendre un titre de Luce Irigaray, *lire n'est jamais neutre*.

La situation choisie dans *La Décomposition* d'Anne F. Garréta montre aussi la façon dont le récit peut prendre en charge une réflexion sur la part du genre dans la relation littéraire. Dans ce texte, un narrateur anonyme entreprend une lecture-réécriture de *La Recherche du temps perdu* de Proust, afin de raccourcir le roman au motif que « Proust est trop

---

13. Voir aussi Monique Wittig, « La marque de genre » [1985], dans *La Pensée straight*, éd. Sam Bourcier, Paris, Éditions Amsterdam, 2018, p. 132-143.

14. Sur l'émergence et la diffusion d'une littérature lesbienne et *queer*, voir Aurore Turbiau, Alex Lachkar, Camille Islet, Manon Berthier et Alexandre Antolin, *Écrire à l'encre violette. Littératures lesbiennes en France de 1900 à nos jours*, Paris, Le Cavalier Bleu, coll. « Convergences », 2022.

15. Pour un exemple récent, voir le roman *Dans la réserve* d'Hélène Zimmer (Paris, P.O.L, 2023), où le genre du personnage de Camille est laissé à la libre interprétation du lecteur ou de la lectrice.

long et la vie trop courte<sup>16</sup> ». Le principe est de réécrire le roman en supprimant un à un les personnages, après avoir assassiné un passant ou une passante qui lui est associé-e : la victime choisie doit être du même genre que le personnage à supprimer et doit apparaître sous les yeux du meurtrier après un nombre d'autres passant-e-s identique au nombre de phrases après lesquelles le personnage apparaît pour la première fois dans le roman. Or le narrateur précise, dans la lettre qu'il envoie à son éditeur, qu'il lui offre un manuscrit – celui de *La Décomposition* – sans auteur parce que lui-même diffère trop « du genre (...) que les lecteurs ne manqueraient pas de [lui] prêter<sup>17</sup> ». Le double sens du mot « genre » s'éclaire ensuite lorsque le narrateur postule que l'éditeur préférerait un auteur masculin, en raison du sujet choisi (le meurtre) mais aussi parce que l'écriture a toujours été associée à une pratique masculine<sup>18</sup>. Le narrateur en vient alors à expliquer que le crime parfait qu'il recherche, a en fait été réalisé de longue date dans l'histoire de la littérature qui a invisibilisé, et donc mis à mort symboliquement, les autrices<sup>19</sup>. Or le genre masculin de ce singulier « mauvais lecteur<sup>20</sup> » n'est jamais affirmé dans le texte et ne peut qu'être déduit des participes passés qui se rapportent à lui, et donc de la règle d'accord en genre à laquelle lui-même s'astreint. On comprend dès lors que la règle qui permet la « décomposition » de *La Recherche*, n'est nullement gratuite : elle renvoie à la domination masculine qui pèse sur le narrateur lui-même, dont l'identité de genre demeure incertaine. Il s'agit donc de s'en prendre à un canon littéraire masculin, représenté par *La Recherche*, dans un geste de lecture subversif et protestataire. Anne F. Garréta souligne ainsi l'importance des déterminations de genre pour l'écriture en les associant intimement à celles qui prévalent dans la lecture. L'ambiguïté sur le genre du narrateur, qui invoque la « neutralité du moi meurtrier » et une « méthode rigoureusement impersonnelle »<sup>21</sup>, nous pousse en effet à postuler que ce lecteur pourrait bien être une lectrice qui, en raison de ses pratiques transgressives, usuellement réservées aux personnages masculins dans les fictions, est contrainte de masquer son genre. Le roman s'achève d'ailleurs sur une prise à partie des lecteurs et lectrices à qui est reproché un rêve de désincarnation dans l'activité lectrice qui correspond bien à ce refus institué de penser la lectrice autrement que comme un lecteur. On comprend ainsi que la question de l'accord en genre, qui règle le rapport entre le réel et le livre, est finalement valable autant pour l'auteur ou l'autrice, le lecteur ou la lectrice que pour les personnages de Proust dont on sait que certains, comme Albertine sur qui se referme le récit, sont en réalité inspirés de personnes réelles dont le genre était différent de celui de leur avatar dans la fiction.

Ces deux exemples montrent que l'analyse des instances du récit gagne à tenir compte des représentations du genre, y compris lorsqu'elles sont seulement suggérées. Trois articles du dossier abordent ces questions et soulèvent, depuis des espaces et des époques différents,

---

16. Anne F. Garréta, *La Décomposition*, Paris, Grasset, 1999, p. 165.

17. *Ibid.*, p. 139.

18. *Ibid.*, p. 140-141.

19. *Ibid.*, p. 142-143.

20. Voir Maxime Decout, *Éloge du mauvais lecteur*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2021.

21. Garréta, *La Décomposition*, *op. cit.*, p. 32.

la question commune de l'autorité narrative et du ou des genres qu'elle présuppose : les textes affichent des options variées, faisant soit le choix d'effacer les marques du genre, soit de les exhiber, qui impliquent alors, pour les comprendre, de considérer tout à la fois l'effet que ces procédés produisent et le contexte socio-politique dans lequel ils s'inscrivent.

Marie Gall, à partir d'une étude de l'adresse aux lectrices dans les fictions scientifiques au XVII<sup>e</sup> siècle, propose un décentrement diachronique et invite à penser la façon dont la lectrice peut se faire initiatrice et expérimentatrice d'une démarche philosophique. En comparant les deux éditions de *The Description of a New World, Called the Blazing World* de Margaret Cavendish (1666), l'une étant adressée aux femmes et séparant traité philosophique et fiction, et les *Entretiens sur la pluralité des mondes* de Fontenelle (1686), adressés à des femmes, Marie Gall interroge les fonctions de ces adresses, qui invitent les lectrices à participer activement aux expériences de pensée des textes. Le rôle de l'imagination dans les processus heuristiques de production de connaissances s'en trouve valorisé, à rebours de la tradition de la vulnérabilité des lecteurs et lectrices face aux illusions de la fiction.

Sur le plan narratif, Baptiste Lefils interroge également la spécificité de textes qui affichent le genre des instances du récit : il compare le cas de « Dieu ne finit pas » de Pierre Michon (*Maîtres et serviteurs*, 1990), récit mené par une narratrice et adressé à une narrataire, et des *Onze* (2009), qui repose sur une fiction d'adresse au masculin. Il constate que la mise en scène d'un dialogue entre femmes engage une série de présupposés et de représentations concernant la fiabilité du récit et sa recevabilité. Les interlocuteurs savants, ou du moins cultivés, des *Onze*, se distinguent ainsi de la narratrice de « Dieu ne finit pas » et de sa narrataire, placée du côté des lectrices « minuscules », et d'une transmission narrative orale, parfois proche de la rumeur. Paradoxalement, c'est cette dernière qui fait preuve d'un certain scepticisme et met à distance l'illusion narrative, alors que le narrataire des *Onze* ne met pas en doute la fiabilité d'un récit pourtant trompeur. S'il n'y a pas, chez Michon, de pensée explicite du genre ni de prise de position militante à cet égard, loin s'en faut, les manifestations narratives du genre permettent d'observer la façon dont les stéréotypes de genre et de classe traversent les représentations.

Sur le plan théorique enfin, Léo Mesguich se penche sur les essais de Judith Schlanger, autrice de *La lectrice est mortelle*, qui fait usage du féminin « la lectrice » dans ses textes théoriques. La première personne employée dans certains essais et la mise en valeur d'une « lectrice théorique » qui s'écarte du « lecteur » supposément générique pose la question de l'*ethos* de l'essayiste et du degré d'implication biographique du discours théorique. À distance des figurations théoriques d'herméneutes et d'interprètes savant·e·s, s'y esquisse un auto-portrait en lectrice, placé sous le signe de l'hospitalité et de la disponibilité : peu singularisée, cette figuration théorique de la lectrice fait l'essai d'un féminin générique, ou éventuellement généralisable à d'autres expériences, sans discours thétique.

### Explorations critiques et gestes féministes de théorisation littéraire

Comme le suggère un numéro récent de *Fabula-LhT*, une étude des partages de genre dans les rôles interprétatifs que postule la théorie s'impose aujourd'hui<sup>22</sup>. Or, les pensées actuelles de la lecture soulignent la nécessité de penser la réception comme une pratique, ou tout au moins suggèrent de confronter la perspective théorique d'une réception idéale à ses implications factuelles – c'est ce que propose, par exemple, Marie-Jeanne Zenetti, qui défend une « lecture située », capable d'articuler approche interne des textes, approches externes et réflexivité métacritique<sup>23</sup>. Selon une perspective différente, la question de la lecture « référentielle », qui s'opposerait à la lecture littérale, a fait l'objet de débats, comme en témoigne l'essai d'Hélène Merlin-Kajman, *La Littérature à l'heure de #MeToo*<sup>24</sup>. Dans son article pour le présent volume, Marie-Jeanne Zenetti étudie les occurrences de « lectrices » dans des textes de théorie littéraire : elle constate que, souvent, la lectrice est mobilisée pour illustrer une attitude de lecture dissidente, non traditionnelle ou peu académique. La lectrice serait ainsi un anti-lecteur idéal. Selon Marie-Jeanne Zenetti, l'attention portée aux imaginaires genrés de la lecture permet, au contraire, de prendre le risque d'un discours théorique élaboré à l'épreuve de l'expérience pratique, et à distance de l'ambiguïté du neutre théorique – ce qui conduit également à faire évoluer les cadres interprétatifs de la lecture littéraire comme ses pratiques scolaires et universitaires.

La prise en compte critique et théorique des lectrices s'accompagne en effet d'une mise en question des réflexes interprétatifs véhiculés par les représentations genrées de la lecture, dans les textes comme hors des textes. Ainsi dans *Toute une moitié du monde* (2022) Alice Zeniter a-t-elle révélé le rôle souvent subalterne des personnages auxquels les lectrices sont appelées à s'identifier : en quête de lectures émancipatrices, Zeniter s'est principalement identifiée à des personnages masculins, se détournant des figures féminines, souvent discréditées par le mouvement même du récit. Soulignant de la sorte le rôle des fictions dans la formation des imaginaires et des stéréotypes associés aux identités de genre, elle rend compte des travaux des critiques littéraires féministes américaines qui, dès les années 1970, ont commenté ces phénomènes et en appelle, sur le plan de la création, à une réflexivité accrue des auteurs et autrices quant à ces représentations. Dans un article qui retrace la généalogie de ces théories féministes littéraires anglo-américaines, Anne-Claire Marpeau replace la question de l'expérience de lecture et du sujet lisant dans une perspective féministe, relativement peu diffusée en France et distincte des théories formalistes de la réception. Ces enjeux, qui enrichissent l'appréhension théorique de la lecture littéraire et notamment de la lecture de fiction, s'inscrivent aussi dans une réflexion méthodologique sur l'enseignement de la lecture et sur les pratiques herméneutiques des études littéraires.

C'est précisément à la prise en compte d'expériences de réception réelles que s'essaie Anne Grand d'Esnon, à propos des interprétations concurrentes d'une scène d'*Autant en emporte le vent*, que les discours féministes ont analysée comme un cas emblématique d'éroti-

22. Bujor *et al.*, « Situer la théorie », *op. cit.*

23. Marie-Jeanne Zenetti, « Un point de vue critique qui ne s'ignore pas comme tel », *CONTEXTES*, n° 33, 2023.

24. Hélène Merlin-Kajman, *La Littérature à l'heure de #MeToo*, Paris, Ithaque, 2020.

sation des violences sexuelles, puisque la scène peut, ou non, être interprétée comme un viol. Rappelant d’abord l’ample histoire des débats critiques autour de ces interprétations, elle étudie un corpus empirique, composé d’une part des débats sous-jacents d’une page de Wikipédia sur la question, d’autre part de discours de réception issus d’espaces de discussion en ligne (YouTube, Goodreads). Ces objets, qui rendent à la lecture « réelle » sa dimension concrète, interrogent la dimension pratique de la réception et de ses effets, à partir de l’appréhension des lectrices ou spectatrices.

En définitive, se demander si la lectrice est un lecteur comme les autres revient à montrer que la littérature participe de la création de savoirs critiques sur le genre, sur un mode qui lui est propre et qui la singularise parmi les autres sciences humaines. Il importe donc de réfléchir conjointement à la présence, thématique, des lectrices dans la fiction, et à l’adéquation entre de tels objets et les outils critiques mobilisés pour les saisir, eux-mêmes empruntés à une histoire longue de l’herméneutique littéraire, sans reconduire les stéréotypes de genre qui les traversent parfois. Le présent dossier entend contribuer à ce chantier, et proposer quelques pistes de réflexions, qui appellent autant de discussions et de prolongements.

## Bibliographie

- ALBENGA Viviane, *S’émanciper par la lecture. Genre, classe et usages sociaux des livres*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le sens social », 2017.
- ARAGON Sandrine, *Des liseuses en péril. Les images de lectrices dans les textes de fiction de La Prétieuse de l’abbé de Pure à Madame Bovary de Flaubert (1656-1856)*, Paris, Honoré Champion, 2003.
- « Les images de lectrices dans les textes de fiction français du milieu du XVII<sup>e</sup> siècle au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle », *Cahiers de Narratologie*, n° 11, 2004. [doi.org/10.4000/narratologie.6](https://doi.org/10.4000/narratologie.6)
- BARTHES Roland, *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.
- « Écrire la lecture » [1970], *Œuvres complètes III*, Paris, Seuil, 2002, p. 602-604.
- BAUDRY Marie, *Lectrices romanesques : représentations et théorie de la lecture aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
- BLANCKEMAN Bruno, « L’écrivain impliqué : écrire (dans) la cité », dans Bruno Blanckeman et Barbara Havercroft (dir.), *Narrations d’un nouveau siècle : romans et récits français (2001-2010)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, p. 71-81. [doi.org/10.4000/books.psn.471](https://doi.org/10.4000/books.psn.471)
- BUJOR Flavia, COSTE Marion, PAULIAN Claire, RUNDGREN Heta, TURBIAU Aurore et ZENETTI Marie-Jeanne (dir.), « Situer la théorie : pensée de la littérature et savoirs situés (féminismes, postcolonialismes) », *Fabula-LhT*, n° 26, 2021. [doi.org/10.58282/lht.2734](https://doi.org/10.58282/lht.2734)
- CITTON Yves, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007.
- COMETTI Jean-Pierre, *Qu’est-ce que le pragmatisme ?*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2010.
- DAVID Jérôme, « Le premier degré de la littérature », *Fabula-LhT*, n° 9, « Après le bovarysme », dir. Marielle Macé, 2012. [doi.org/10.58282/lht.304](https://doi.org/10.58282/lht.304)
- DECOUT Maxime, *Éloge du mauvais lecteur*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2021.
- DELGRANDE Laura, DURIAU Nicolas, LUCCA Siân et ZINZIUS Laura (dir.), « Gender studies et sociologie de la littérature. Perspectives croisées », *COntEXTES*, n° 33, 2023. [doi.org/10.4000/contextes.11199](https://doi.org/10.4000/contextes.11199)
- DONNAT Olivier, *Les Pratiques culturelles des Français à l’ère numérique. Enquête 2008*, Paris, La Découverte, 2009.
- ECO Umberto, *Lector in fabula ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. Myriam Bouzaher, Paris, Grasset, 1985.

- GARRÉTA Anne F., *La Décomposition*, Paris, Grasset, 1999.
- HUPPE Justine, *La Littérature embarquée*, Paris, Éditions Amsterdam, 2023.
- ISER Wolfgang, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, trad. Evelyn Sznycer, Sprimont, Pierre Mardaga, 1976.
- JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude Maillard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1978.
- LÉPINARD Éléonore et LIEBER Marylène, *Les Théories en études de genre*, Paris, La Découverte, coll. « Repères Sociologie », 2020.
- MACÉ Marielle, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 2007.
- *Styles. Critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 2016.
- MERLIN-KAJMAN Héléne, *Lire dans la gueule du loup. Essai sur une zone à défendre*, la littérature, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 2016.
- *La Littérature à l'heure de #MeToo*, Paris, Ithaque, 2020.
- PARMENTIER Marie, « Lectures réelles et théorie littéraire », *Poétique*, n° 181, 2017, p. 125-141. [doi.org/10.3917/poeti.181.0125](https://doi.org/10.3917/poeti.181.0125)
- PATOINE Pierre-Louis, *Corps/Texte. Pour une théorie de la lecture empathique*, Lyon, ENS Éditions, 2015.
- SAINT-AMAND Denis et ZBAEREN Mathilde (dir.), « Violences sexuelles et reprises de pouvoir », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n° 24, 2022. [doi.org/10.4000/fixxion.2058](https://doi.org/10.4000/fixxion.2058)
- SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1999.
- SHUSTERMAN Richard, *L'Art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, trad. Christine Noille, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », 1992.
- SZENDY Peter, *Pouvoirs de la lecture. De Platon au livre électronique*, Paris, La Découverte, coll. « Terrains philosophiques », 2022.
- TURBIAU Aurore, LACHKAR Alex, ISLERT Camille, BERTHIER Manon et ANTOLIN Alexandre, *Écrire à l'encre violette. Littératures lesbiennes en France de 1900 à nos jours*, Paris, Le Cavalier Bleu, coll. « Convergences », 2022.
- WITTIG Monique, « La marque de genre » [1985], dans *La Pensée straight*, éd. Sam Bourcier, Paris, Éditions Amsterdam, 2018, p. 132-143.
- ZENETTI Marie-Jeanne, « Un point de vue critique qui ne s'ignore pas comme tel », *CONTEXTES*, n° 33, 2023. [doi.org/10.4000/contextes.11284](https://doi.org/10.4000/contextes.11284)
- ZIMMER Héléne, *Dans la réserve*, Paris, P.O.L, 2023.

## Entre voix et voie : Annie Ernaux lectrice

PIERRE-LOUIS FORT, CY Cergy Paris Université

### Résumé

*Mémoire de fille* (2016) est une œuvre entièrement traversée et même structurellement sous-tendue par la présence des livres, éléments clés dans l'enquête sur soi menée par Annie Ernaux qui se fait *métaphoriquement* lectrice d'elle-même. Tout le récit peut ainsi se (re)lire au prisme des lectures, faites ou à venir, qui jouent avec/de la construction personnelle et interrogent l'(im)permanence de soi. C'est cette dimension qu'investit cet article en analysant la façon dont la lecture est mise en œuvre dans *Mémoire de fille* pour montrer qu'elle est simultanément *voie* et *voix*. Entendons par là une lecture comme *voie de l'écriture* (dimension scripturale : faire se réaliser l'enquête) et comme *voix de soi* (dimension identitaire : s'entendre et se (re)trouver).

À l'occasion du discours prononcé à Stockholm en décembre 2022 pour la remise du Prix Nobel de littérature, Annie Ernaux a rappelé l'importance pour elle de la lecture dès son enfance (« les livres étaient mes compagnons, la lecture mon occupation naturelle en dehors de l'école ») et l'a même inscrite dans une perspective filiale : « Ce goût était entretenu par une mère, elle-même grande lectrice de romans entre deux clients de sa boutique, qui me préférait lisant plutôt que cousant et tricotant »<sup>1</sup>. Dans la famille, cette activité s'avère essentiellement féminine, ce dont témoignent les œuvres liées aux parents (*La Place*, *Une femme*) qui mettent en scène une figure paternelle rétive à la littérature (« Les livres [...] c'est bon pour toi. Moi je n'en ai pas besoin pour vivre<sup>2</sup> ») face à une mère qui au contraire, sans « connaître les différentes valeurs des ouvrages<sup>3</sup> », lisait un peu tout, de Delyly jusqu'à Bernanos et Mauriac en passant par les « "histoires scabreuses" de Colette<sup>4</sup> ». À l'adolescence, les livres viennent même cimenter la complicité mère/fille, au détriment du père<sup>5</sup>.

Si la lecture occupe une telle place chez Annie Ernaux « dans l'enfance, l'adolescence et même au-delà », c'est parce qu'elle a longtemps été « une autre vie », l'espace de « la connaissance du monde, et du moi », jusqu'à ce que l'écriture prenne « le relais [...] devenant le lieu de la recherche de la réalité<sup>6</sup> ». Malgré ce changement de paradigme, toute sa vie demeure celle d'une « grande lectrice », « par nécessité professionnelle » (professeure agrégée de Lettres) autant que par « goût personnel<sup>7</sup> ». Les jeux intertextuels auxquels se prête

---

1. Annie Ernaux, « Conférence Nobel », Stockholm, 7 novembre 2022.

2. Annie Ernaux, *La Place*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986 [1983], p. 83.

3. Annie Ernaux, *Le Vrai Lieu*, Paris, Gallimard, 2014, p. 47.

4. Annie Ernaux, *Une femme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1989 [1987], p. 41.

5. « Il y avait entre nous une connivence autour de la lecture [...] dont il était exclu » (*ibid.*, p. 58).

6. Annie Ernaux, *L'Écriture comme un couteau. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*, Paris, Stock, 2003, p. 82-83.

7. Robert Kahn, Laurence Macé et Françoise Simonet-Tenant (dir.), *Annie Ernaux : l'intertextualité*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2015, p. 9.



son œuvre, ses déclarations lors d'entretiens et les articles portant sur ses lectures (Proust, Larbaud, Woolf, Pavese...) viennent confirmer à quel point la littérature irrigue non seulement la *pensée* mais aussi les *écrits* de celle qui, de toute évidence, est une lectrice émérite et dont la présence affleure si régulièrement à la surface des textes qu'on pourrait interroger la ou les figures de lectrice qui se dessinent au fil du temps. L'une d'entre elles, cependant, se démarque à cet égard : il s'agit de *Mémoire de fille* (2016), récit entièrement traversé et même structurellement sous-tendu par les livres<sup>8</sup>. Ceux-ci sont en effet des éléments clés dans l'enquête menée sur soi, la lecture jouant un rôle de premier plan au moment où Annie Ernaux se fait *métaphoriquement* lectrice d'elle-même.

Si *Mémoire de fille* est de façon presque quintessentielle une *œuvre de lectrice*, c'est parce que son espace textuel est en fait habité non par *une* mais par au moins *deux* lectrices qu'on pourrait définir comme étant, pour la première, celle du moment de l'écriture (la lectrice des années 2010<sup>9</sup>) et, pour la deuxième, celle sur laquelle porte le projet d'écriture (la lectrice de la fin des années cinquante), la distance entre les deux étant *a priori* très marquée ainsi que l'a encore récemment souligné l'autrice à l'occasion d'un échange avec Rose-Marie Lagrave en évoquant « *un autre moi*<sup>10</sup> ».

Face à cet écart prononcé, le retour sur les lectures va permettre d'engager tout à la fois l'avancement du texte et la réflexion sur soi. Nous verrons ainsi comment la lecture est simultanément *voie* et *voix* dans *Mémoire de fille*. Entendons par là une lecture comme *voie de l'écriture* (dimension scripturale : faire se réaliser l'enquête) et comme *voix de soi* (dimension identitaire : s'entendre et se (re)trouver). Il ne s'agira donc pas de penser et d'explorer la pratique de la lecture dans une perspective d'herméneutique intertextuelle, mais de pragmatique textuelle et ontologique : non pas tant *ce que* lit ou a lu Annie Ernaux tout à la fois sujet d'investigation et objet de recherches que *qui* elle est et a été lisante.

### Au cœur du corpus : la littérature contemporaine

Un rapide parcours de *Mémoire de fille* confirme la place majeure des livres dans ce récit. En l'espace de 150 pages, il propose une soixantaine de références, plus ou moins précises : tantôt réduites aux noms d'auteurs et d'autrices, elles sont parfois complétées de titres voire de citations. Parmi ces références, celles qui sont liées à la jeune femme de 1958-1960 prédominent largement<sup>11</sup>. On y retrouve certes la trace de lectures patrimoniales – l'univers

8. Annie Ernaux, *Mémoire de fille*, Paris, Gallimard, 2016. Toutes les références dans le texte courant se rapportent à cette édition.

9. L'édition enrichie de *L'Atelier noir* permet d'en suivre les interrogations avec le journal qui réfère aux années de réflexion et d'écriture du texte, de 2011 à 2015. Dans le texte lui-même, les références à la situation d'écriture sont majoritairement 2014 et 2015. Pour des raisons de simplicité, nous référerons à la lectrice de 2015, date d'achèvement et de finition du texte ainsi que le signale *L'Atelier noir* (Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2022, p. 174).

10. « Je regarde de très loin, comme *un autre moi*, la fille qui a eu 18 ans en 1958 et une première expérience sexuelle violente » (Annie Ernaux et Rose-Marie Lagrave, *Une conversation*, Paris, Éditions EHESS, coll. « Audiographie », 2023, p. 62). Annie Ernaux dit même observer « comme avec un télescope ».

11. Même si on retrouve des références renvoyant au temps de l'écriture, Dostoïevski par exemple (p. 94).

scolaire<sup>12</sup> est fondamental chez Annie Ernaux – mais aussi, de façon massive, des mentions d’œuvres contemporaines (un tiers des renvois environ). Dès le début du récit, la lectrice de 2015 attribue à ces dernières un rôle majeur par la mention de l’échange épistolaire avec son amie Marie-Claude, dans lequel la lecture des contemporains est perçue comme un signe de supériorité sociale pour la jeune femme de 1958 : si l’amie à qui elle écrit représente un « modèle enviable, la passeuse vers un monde évolué » (33), c’est entre autres raisons parce qu’elle lit des « romans contemporains puisés dans la bibliothèque de son père, un ingénieur » (32). Échanger avec elle autour de ce genre d’ouvrages participe donc chez la jeune femme d’une certaine aspiration à entrer dans les cercles lettrés et bourgeois, loin de ce qui constitue alors son univers, ce que suggère par exemple le rappel de l’immersion hebdomadaire dans le « roman complet inséré dans les pages des *Bonnes Soirées* » (20)<sup>13</sup>. Il est au demeurant significatif que les romans proposés dans cette « presse populaire de cœur » soient la toute première référence du récit pour préciser l’identité de la jeune fille de 1958 : elle est ainsi placée sous le signe de lectures très genrées et sociologiquement marquées. Le passage aux romans contemporains l’éloigne de cette double détermination.

Omniprésente dans tout le récit, la lecture des contemporains est particulièrement développée lors de l’évocation de l’année 1960 et du séjour au pair à Finchley, après l’épisode central de la colonie. Loin de se consacrer à la langue anglaise, la jeune femme, non sans « remords », se plonge dans les publications récentes, ce qu’elle exprime avec humour : « emprunter des romans français contemporains dans une bibliothèque de Finchley [...] a porté un coup fatal » à son envie d’apprendre l’anglais (130). S’ensuit alors, retrouvée dans une des lettres adressées à son amie, une liste détaillée d’auteurs qui viennent de publier des œuvres (avec même une incursion dans l’extrême contemporain de 1959 concernant celles de Michel Butor, André Schwartz-Bart, Bernard Privat, Claude Mauriac ou encore Jean Blot, parfois accompagnées de commentaires axiologiques : *Le Dernier des Justes* d’André Schwartz-Bart est ainsi qualifié de « bouquin formidable »).

Certes, le protocole épistolaire en lui-même participe d’une mise en scène de soi (l’*ethos* de la jeune femme qui se donne à voir dans ses déclarations auprès de celle à qui elle veut « manifester [...] une similitude de goûts, de sensations et de postures à l’égard des autres et de la vie » (32), mais il témoigne aussi, rétrospectivement, de la constitution d’une identité d’intellectuelle qui se renforce et se confirme dans de nouvelles pratiques comme l’abonnement aux « *Lettres françaises* dirigées par Aragon », revue culturelle et politiquement engagée, ou encore l’emprunt régulier, à la bibliothèque d’Yvetot des « “nouveau-tés”, Robbe-Grillet, Philippe Sollers » (146).

Pour autant, cet apport du contemporain en 1958-1960 ne se restreint pas, dans le regard de la lectrice de 2015, aux seules œuvres dont le coefficient de littérature légitimée

12. Tout à la fois vécu, mais aussi projeté : *Mémoire de fille* évoque aussi la projection dans le métier d’enseignante (p. 106-107).

13. Sur la question des références à la culture populaire et notamment la « culture populaire “féminine” » dans les œuvres d’Annie Ernaux jusqu’au début des années 2000, on lira Lyn Thomas, *Annie Ernaux, à la première personne*, trad. Dolly Marquet, Paris, Stock, 2005, p. 116-117.

semble élevé. Au contraire, Annie Ernaux procède à une réhabilitation de l'autre production littéraire contemporaine, plus populaire et peut-être plus instantanée, dans son poids hermétique, tout à la fois à l'époque (en raison de sa fonction miroir), mais également au moment de l'écriture (en raison de sa fonction testimoniale) : « C'est dans des romans devenus illisibles, des feuillets féminins des années 50, non chez Colette ou Françoise Sagan, qu'on peut approcher le caractère immense, la portée démesurée de la perte de la virginité. De l'irréversibilité de l'événement. » (73) La dimension hyperbolique qui affleure dans cet énoncé insiste sur la puissance affective, projective et ontologique de ces fictions facilement accessibles.

Les deux lectrices se font ainsi écho autour de ces deux incarnations du contemporain : d'une part un contemporain légitimé et marqueur culturel (qui retient, en situation, l'attention de la jeune femme des années 1960) ; d'autre part un contemporain de (grande) consommation éphémère (qui compte, rétrospectivement, davantage pour la femme des années 2015). Ce sont donc deux regards complémentaires qui se jouent, deux postures de lectrices différentes, l'une centrée sur des *auteurs singuliers* dont les œuvres sont considérées comme des facteurs d'élévation socio-intellectuelle, l'autre axée sur les *productions de masse anonymes* pensées comme traces sensibles d'expériences vécues.

### Ruptures et permanences

L'ensemble des lectures présentes (contemporaines donc, mais aussi patrimoniales, notamment les auteurs du XIX<sup>e</sup> comme Hugo, Baudelaire, Lamartine), permettent à Annie Ernaux de s'approcher de cette « étrangère qui [lui] a légué sa mémoire » (21) – y compris sa mémoire de lectrice – et pour qui la lecture remplit trois fonctions : la première est celle du *plaisir* à tel point que l'une des félicités envisagées est de pouvoir lire « toute la nuit » (28) ou de s'y adonner « au lit jusqu'à midi pendant les vacances » (27) ; la deuxième est celle qui relève de la *distinction* au sens bourdieusien – par exemple « lire *Les fleurs du mal* à la place de *Nous deux* », rangé dans la catégorie : « orgueil de sa différence » (c'est le cas aussi pour la lecture contemporaine, déjà mentionnée) – ; et la dernière renvoie à la configuration *identitaire* non seulement pour *autrui* (comme dans les lettres, dis-moi ce que tu lis, je te dirai qui tu es), mais également pour *soi* : la lecture permet en effet d'être au monde (« sa vie la plus intense est dans les livres », 26) et de se réverbérer soi-même, comme en témoignent les citations rassemblées dans un petit carnet, lesquelles servent d'ailleurs de preuve à l'enquêtrice de 2015 pour saisir celle qu'elle était alors : « la conscience de la réalité de son bonheur [...] ne fait pour moi aucun doute, celle-là même dont la nécessité figure dans la citation recopiée dans l'agenda rouge : Il n'y a de bonheur réel que celui dont on se rend compte quand on en jouit (Alexandre Dumas fils) » (59)<sup>14</sup>. Cet agenda joue le rôle d'un outil qui permet à Annie Ernaux de saisir des « bribes du discours intérieur » (33) lié à ses lectures passées et d'insister sur l'importance de la littérature pour celle dont l'identité est labile et en construction, et qui

14. Cette citation connaît deux occurrences dans *Mémoire de fille*, preuve de son importance au regard de la scriptrice pour déterminer la fille de 1958 : l'autre se situe page 33.

« n'a pas de moi déterminé, mais des "moi" qui passent d'un livre à l'autre » (28). Rien d'étonnant dès lors à ce que la jeune femme s'incarne au filtre de ses lectures (« *Étrangère*, comme le roman de Camus qu'elle lit en octobre », 86), l'« investissement affectif » lié à l'immersion fictionnelle<sup>15</sup> pouvant même conduire à une projection de soi si forte qu'elle brouille les frontières entre réalité et fiction, comme avec le roman de Sartre « dans lequel elle a vécu tout le mois de juillet et elle était devenue Ivich » (28).

Dans l'entreprise d'exploration d'Annie Ernaux, les lectures d'antan sont ainsi convoquées comme des éléments renvoyant à l'identité, participant de l'ancrage intime et social tout autant que de l'idéalisation et de la fixation sentimentales : ici, l'aura romantique de la lecture miroir dans laquelle on retrouve ses impressions et où les mots transfigurent même le ressenti<sup>16</sup>, ailleurs les attentes fantasmagoriques et poétiques suscitées par les livres lus<sup>17</sup>. Mais si la lectrice de 2015 donne parfois avec une implicite distance critique les références passées comme marqueurs d'un espace-temps personnel, elle ne manque pas simultanément d'en rappeler la permanence, jouant sur la dialectique *ipséité* et *mêmeté* de Ricœur<sup>18</sup>. Non seulement elle sait encore par cœur les poèmes de cette époque, mais elle est *dans* la lecture si ce n'est exactement la même qu'autrefois au moins dans une forme de tangence : « Je ne peux pas dire que je n'ai plus rien à voir avec elle ». La narratrice en prodigue plusieurs preuves. Parmi d'autres, la persistance du ressenti de la lecture de Rosamund Lehmann avec *Poussière*, référence déjà présente dans *Les Années*, et qui servira d'épigraphe à *Mémoire de fille* : ce geste scripturaire est particulièrement fort quand on connaît l'importance de ce lieu d'engagement textuel qu'est l'épigraphe chez Annie Ernaux<sup>19</sup>. *Poussière* devient ainsi, de façon emblématique, un lien ferme entre les deux femmes temporellement éloignées<sup>20</sup>. C'est également le cas de Pavese, cité simultanément, et qui tient une place de premier ordre dans le panthéon d'Annie Ernaux<sup>21</sup>.

Si la lectrice de 2015 a été celle de 1958, elle l'est donc encore obliquement, mais partiellement. Dans cette perspective, on peut distinguer deux types de lecture par rapport aux deux époques qui servent de borne dans le récit : celles qui *unissent*, dans leur continuité ontologique et sentimentale, et celles qui *différencient*. Double différenciation au demeurant : par le biais de lectures *faites* mais frappées d'obsolescence (l'arrêt des lectures faciles, celles des

15. Voir Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1999, p. 179-198.

16. Par exemple : « C'est cette même lumière que répandent alors sur son amour les poèmes qu'elle lit, empruntant tout ce qu'elle peut de la collection des *Poètes d'aujourd'hui* à la bibliothèque des Capucins, recopiant de longs passages d'Apollinaire (*Poèmes à Lou*), d'Eluard, Tristan Derème, Philippe Soupault, etc. » (p. 87).

17. Par exemple Hugo et *Les Misérables* (voir p. 29).

18. Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1996 [1990].

19. L'autrice précise que le choix des épigraphes a été pour elle presque aussi déterminant que celui du titre de ses ouvrages (Pierre-Louis Fort, « Entretien avec Annie Ernaux », *The French Review*, vol. 76, n° 5, 2003, p. 988-989). Voir aussi Marie-Jeanne Zenetti, « Une filiation en forme de phrases, Mémoire en exergue et mise en question du canon dans l'œuvre d'Annie Ernaux », dans Kahn *et al.*, *Annie Ernaux – l'intertextualité*, op. cit., p. 193-203.

20. Le journal de *Mémoire de fille* la convoque également.

21. Voir par exemple Annie Ernaux, « Cesare Pavese », dans *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2011, p. 598. Des références à Pavese reviennent fréquemment dans l'œuvre, notamment dans *L'Autre Fille* (Paris, NIL, coll. « Les affranchis », 2011).

romans dans les magazines par exemple) et de lectures *non faites* et porteuses de connaissance à venir. C'est ici la puissance de configuration de soi de la lecture qui est rappelée : comme l'écrit Marielle Macé, « c'est dans la vie elle-même que les œuvres se tiennent, déposent leurs traces et exercent leur force<sup>22</sup> ». Fait ainsi défaut à la lectrice de 1958 ce qui va, littérairement et ontologiquement, constituer la lectrice de 2015 : la connaissance d'œuvres majeures, notamment celles qui sont annoncées à l'orée du texte comme éléments décisifs et dont on sait qu'elles ont beaucoup compté pour Annie Ernaux : Beauvoir, Proust et Woolf. De ces trois auteurs, Beauvoir est plus particulièrement présente dans les lectures qui structurent *Mémoire de fille*, tout à la fois parce qu'elle est à l'horizon perpétuel du texte et parce qu'elle en est un puissant point d'aimantation.

### La bascule Beauvoir

La lecture du *Deuxième Sexe* est présentée dans *Mémoire de fille* comme un point de bascule majeur : il y a un temps *d'avant* et un temps *d'après* la lecture de Beauvoir. La découverte de cet essai bouleverse en effet la perception du monde d'Annie Ernaux, notamment dans une perspective de saisie de soi après l'épisode fondateur et fondamental de la colonie. La distinction suscitée par le récit – et sur laquelle nous nous sommes appuyés, entre la lectrice du temps de l'écriture et la lectrice du temps de l'expérience remémorée – s'avère en fait plus complexe encore, puisqu'on peut distinguer deux lectrices dans ce temps de la fin des années 1950, en raison des différents degrés d'information des dites jeunes femmes : d'une part la lectrice de 1958 et d'autre part celle de 1959-1960, séparées l'une de l'autre par la rencontre avec le *Deuxième Sexe*, « irruption d'une prise de conscience sans retour<sup>23</sup> ».

Référence *absente* pour la jeune femme de 1958, Beauvoir devient ainsi une référence *omniprésente* pour celle de 1959. Certes, le terme de révélation – fréquemment utilisé à d'autres occasions<sup>24</sup> – est mis à distance, parce que situé dans un mouvement ultérieur de regard sur soi – mais le texte n'en revient pas moins sur le choc engendré par cette lecture qui décille la jeune femme (« Les yeux ouverts sur un monde dépouillé des apparences qu'il avait encore quelques jours avant », 109) et lui fait engager de façon irrésistible un « dialogue auquel elle ne peut, n'a pas envie de se soustraire, parce qu'il n'a jamais eu lieu avant » (110).

Si la lectrice de 2015 évalue très concrètement le rôle joué par cette lecture dans sa vie, le moment de la bascule elle-même, liée à la lecture, lui échappe, la contraignant à formuler des hypothèses (« je la suppose » suivi d'une série de termes manifestant le poids de la parole de Beauvoir), émettre des doutes (« Je ne sais si », « signifie peut-être »), et poser des questions sans pouvoir vraiment apporter de réponses (« J'opte pour l'indécision ») (109-110). L'espace de deux pages, Annie Ernaux explore ainsi les possibles de la jeune fille de 1959

22. Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, coll. « NRF-Essais », 2011, p. 10.

23. Annie Ernaux, « Bourdieu : le chagrin » [2002], dans Pierre-Louis Fort (dir.), *Cahier de l'Herne Ernaux*, Paris, Éditions de l'Herne, 2022, p. 264-256.

24. Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, op. cit., p. 102

quant à sa lecture de Beauvoir<sup>25</sup>, construisant des hypothèses qui sont autant de manières de penser le réel, dispositif heuristique de découverte dont les sciences humaines sont coutumières<sup>26</sup>. Pour le dire métaphoriquement, d'une métaphore qui parcourt tout le texte, la lectrice de 2015 essaie alors de lire celle de 1959 lisant celle de 1958.

L'enjeu premier de la présence de Beauvoir ici est bien sûr celui du questionnement sur le genre et la sexualité, questionnement qui sous-tend et aimante le projet initial de *Mémoire de fille* dès l'avant-texte comme on peut le voir dans le journal métaréflexif tenu par l'autrice où elle note : « tout de même 58, c'est une question de genre féminin, d'indignité féminine<sup>27</sup> ». La diariste insiste aussi sur l'importance de ce livre « parce que ça a trait à l'histoire des filles, la vision des femmes<sup>28</sup> » et qu'il relève d'une « honte à la fois sociale et féministe (j'ai été objet)<sup>29</sup> ». Le terme sera explicitement repris dans le récit lorsqu'Annie Ernaux évoquera « la honte, depuis la philo et Beauvoir, d'avoir été un "objet sexuel" » (135). Il convient à cet égard de mentionner la citation suivante qui interroge sur la nature de cette nuit en conservant une incertitude sur la façon de nommer ce qui s'est passé :

Je ne sais pas si elle reconnaît sa première nuit avec H dans la description dramatique que fait Simone de Beauvoir de la perte de la virginité. Si elle est d'accord avec : « La première pénétration est toujours un viol. » Mon impossibilité encore aujourd'hui d'utiliser le mot viol au sujet de H signifie peut-être que non. (110)

Dans le contexte post #MeToo, la question explicite du viol lui sera frontalement posée lors d'une émission diffusée sur France Culture et Annie Ernaux l'envisagera alors de deux façons différentes, d'une part dans l'espace de l'écriture et d'autre part dans l'espace médiatique de réception des années 2020<sup>30</sup> :

Oui, je n'employais pas le mot « viol » dans la mesure où je voulais rester fidèle à la perception que j'ai eue de cette nuit-là et qui n'était pas, qui n'a jamais été celle d'un viol [...]. Maintenant, en réalité, je l'assume, je l'assume ici, dans cette émission, précisément, parce que je ne peux pas rester dans la perception de la fille de 58, parce que je suis une femme de 2020 et que je dois bien mettre un mot pour mes contemporains, mes contemporaines de 2020, et c'est ce mot-là<sup>31</sup>.

---

25. Pour une lecture stylistique de ces interrogations, voir Bérengère Moricheau-Airaud, « La manière dont Annie Ernaux parle de Simone de Beauvoir dans ses récits », *Cahiers Sens public*, vol. 25-26, n° 3-4, 2019, p. 175-195 ; Marie-Claude Hubert, « Réception croisée du *Deuxième Sexe* de Simone de Beauvoir par la philosophe Geneviève Fraisse et Annie Ernaux », *Cahiers Sens public*, vol. 25-26, n° 3-4, 2019, p. 149-174.

26. On pense notamment aux travaux d'Ivan Jablonka (*L'Histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 2014).

27. Ernaux, *L'Atelier noir*, op. cit., p. 153.

28. *Ibid.*, p. 159.

29. *Ibid.*

30. Voir Anne Grand d'Esnon, « "Vous avez raison et maintenant j'ai raison de dire viol" », *Revue critique de fixation française contemporaine*, 2022.

31. Clémence Allezard et Séverine Cassar, « Violé-es : une histoire de dominations », *La Série Documentaire*, France Culture, 7-10 décembre 2021.

On voit ainsi les lectrices se multiplier encore, celle de 2020 devenant à son tour lectrice, au regard du contexte et des questions posées, de celle de 2015 (elle-même étant, on l'a vu, lectrice de 1959 lisant 1958).

Mais alors que le *Deuxième Sexe* semble, au regard des occurrences, être le livre de Beauvoir le plus présent dans *Mémoire de fille*, il en est un autre qui en constitue d'une certaine façon l'horizon premier : *Mémoires d'une jeune fille rangée*<sup>32</sup>, paru la même année que les faits relatés dans *Mémoire de fille* en 1958. Aucune trace cependant de cette lecture dans *Mémoire de fille* alors qu'Annie Ernaux le découvre de façon plus ou moins concomitante<sup>33</sup>. Il n'est donc pas réellement, au même titre que les œuvres constituant le corpus de cette étude, au cœur de la question des lectrices. Il est néanmoins présent en creux, comme lecture absente, et le texte en porte la trace. La lectrice de 2015 se saisit en effet de cette tension et vient la faire jouer à un autre niveau, par le biais d'un discret mais efficace jeu intertextuel (celui du titre) tant et si bien que le texte de Beauvoir est comme la lettre volée de Poe<sup>34</sup>.

Si Beauvoir est ainsi présente tout à la fois comme autobiographe (*in absentia*) et essayiste (*in praesentia*), parce qu'elle participe par ces aspects de la configuration de soi qui est au cœur de l'enquête, deux autres pans de son œuvre sont également convoqués dans cette perspective herméneutique : l'écriture diaristique et l'écriture romanesque. La présence du roman se fait dans la fin du récit, au moment où Annie Ernaux évoque son « amie de jeunesse » R. et se sert du tout premier roman de Beauvoir, paru en 1943, pour la (dis)qualifier : « Que dire d'elle avant que je transpose en elle la Xavière du roman de Beauvoir, *L'Invitée*, et que je ne supporte plus son agressivité » (131). Au-delà de la force fictionnelle de Beauvoir dont témoigne cette analogie<sup>35</sup>, c'est l'ambigüité relative de l'ancrage référentiel qui peut retenir l'attention : si la phrase se comprend dans un premier temps comme évaluation rétrospective de R, la construction énonciative (et l'ensemble textuel dans lequel elle s'inscrit où la série des « avant que » s'appuie sur des références situées au temps de l'événement) peut sembler ancrer l'ensemble en 1960. Mais Annie Ernaux ne lira *L'Invitée* que dix ans plus tard<sup>36</sup>. L'ambigüité énonciative de cette référence ainsi construite montre cette fluidité et inter-pénétration des lectrices qui se confirme non seulement à travers le temps, mais aussi au-delà du temps.

32. Dans *Mémoire de fille*, Annie Ernaux revient précisément non pas sur le moment de la lecture même (l'acte), mais la lecture en elle-même (l'accomplissement). Il y a d'ailleurs peu de scènes de lecture dans cette œuvre, contrairement à ce qui se passe chez Beauvoir, notamment dans son autobiographie de 1958, qui, d'une certaine façon est à l'horizon du texte d'Annie Ernaux. Voir Pierre-Louis Fort, « Textes, prétextes et contextes : lectures d'enfance et d'adolescence », dans Jean-Louis Jeannelle (dir.), *Simone de Beauvoir, « Mémoires d'une jeune fille rangée »*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Didact Concours », 2018, p. 151-162.

33. Voir Annie Ernaux, « Le "fil conducteur" qui me lie à Beauvoir » [2000], dans Jean-Louis Jeannelle et Éliane Lecarme-Tabone (dir.), *Cahier de l'Herne Beauvoir*, Paris, Éditions de l'Herne, 2012, p. 393.

34. Marie-Claude Hubert parlera à ce sujet de « reconnaissance » et « distance » simultanée (« Réception croisée du *Deuxième Sexe* », art. cit.). On pourra lire aussi Pierre-Louis Fort, « Annie Ernaux et Didier Éribon : retour(s) à Beauvoir », *Littérature*, vol. 191, n° 3, 2018, p. 109-118.

35. Et qui contraste avec certaines représentations stéréotypées de l'œuvre. Voir Delphine Nicolas-Pierre, *Simone de Beauvoir, l'existence comme un roman*, Paris, Classiques, coll. « Classiques jaunes », 2020.

36. Ernaux, « "Le fil conducteur" qui me lie à Beauvoir », art. cit., p. 393.

Plus nettement ancrée dans le temps de l'écriture, la deuxième référence à Beauvoir dont nous n'avons pas encore parlé, renvoie à la dimension diaristique de son œuvre. La lectrice de 2015 compare deux expériences de déréliction concomitantes situées à la fin des années 1950, celle de Billie Holliday « ravagée par l'alcool et la drogue » et celle, liée à Beauvoir donc, de Violette Leduc. La première se fait en l'espace de quelques lignes, tandis que la deuxième est l'objet d'un traitement narratif plus élaboré. Afin de renforcer le contraste entre félicité et déréliction, Annie Ernaux rappelle tout d'abord la joie intense de l'écrivaine (l'orgasme mentionné dans *La Chasse à l'amour*) puis évoque sa peine, adressée sous forme épistolaire à Beauvoir : « ce qui m'avait été donné m'a été repris tout de suite. Je désire mourir ». Avec ces deux références, et principalement la référence qui concerne Beauvoir, le propos d'Annie Ernaux est de montrer la communauté affective mais invisible de celles qui font une expérience de la perte de soi à la fin des années soixante. La dimension d'après-coup est soulignée par la lectrice de 2015 : « Lire ces choses me bouleverse [...]. Étrange douceur de la consolation rétrospective d'un imaginaire qui vient reconforter la mémoire, briser la singularité et la solitude de ce qu'on a vécu avec ce que d'autres ont vécu au même moment » (91). La valeur expérientielle et transpersonnelle de la lecture propre à Annie Ernaux est ainsi réaffirmée, le dialogue avec Beauvoir est ici un dialogue au second degré (il passe par Violette Leduc) qui cependant actualise à nouveau la présence de Beauvoir.

Tout au long de *Mémoire de fille* se dessine de cette façon une sorte de ligne de force faisant de la lecture de Beauvoir l'un des arcanes de construction de l'œuvre, aussi bien pour la lectrice de 1959 lisant celle de 1958 que celle de 2015 lisant celles de 1959 et 1958, trait d'union majeur entre deux époques qu'elle distingue et unit tout à la fois, dans un jeu dialectique qui orchestre l'avancée même du temps de l'œuvre.

## Conclusion

Davantage situé du côté de la saisie (« comprendre<sup>37</sup> ») que de la préservation (« sauver », principe majeur de l'œuvre ernausienne comme on le voit dans le finale des *Années*), *Mémoire de fille* s'appuie en grande partie sur les livres pour conduire l'entreprise qui sous-tend tout le récit. L'œuvre se donne ainsi comme une œuvre de lecture à de multiples niveaux : lecture de soi, mais aussi, de façon moins métaphorique, lecture de lectures. C'est par ce prisme que l'œuvre parvient si ce n'est à combler, au moins à « explorer le gouffre entre l'effarante réalité de ce qui arrive, au moment où ça arrive et l'étrange irréalité que revêt, des années après, ce qui est arrivé » (151).

Très présente chez Annie Ernaux dès la première publication (ainsi *des Armoires vides*, qui fait émerger deux topiques majeures destinées à faire retour au fil du temps : l'avortement et la littérature), la lecture est une clé qui permet d'aller plus loin dans sa propre histoire<sup>38</sup>. Mais si toute l'œuvre convoque des lectures qui sont autant d'éléments d'interrogations temporelle, mémorielle et identitaire, faisant d'Annie Ernaux la lectrice par excellence, c'est

37. Ernaux, *L'Atelier noir*, op. cit., p. 54 : « comprendre, plus que sauver à coup sûr ».

38. Annie Ernaux, *Le Vrai Lieu. Entretiens avec Michelle Porte*, Paris, Gallimard, 2014, p. 54.



certainement dans *Mémoire de fille* que cette présence des livres est la plus intensément et dialectiquement marquée, ainsi que nous avons pu le montrer, outils essentiels d'une heuristique du monde, de soi, et de ce que ce soi dit et engage du monde d'hier et d'aujourd'hui.

## Bibliographie

- ALLEZARD Clémence et CASSER Séverine, « Violé-es : une histoire de dominations », *La Série Documentaire*, France Culture, 7-10 décembre 2021. Disponible sur [www.radiofrance.fr](http://www.radiofrance.fr)
- ERNAUX Annie, *La Place*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986 [1983].
- *Une femme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1989 [1987].
- « Le "fil conducteur" qui me lie à Beauvoir » [2000], dans Jean-Louis Jeannelle et Éliane Lecarme-Tabone (dir.), *Cahier de l'Herne Beauvoir*, Paris, Éditions de l'Herne, 2012, p. 393.
- « Bourdieu : le chagrin » [2002], dans Pierre-Louis Fort (dir.), *Cahier de l'Herne Ernaux*, Paris, Éditions de l'Herne, 2022, p. 264-256.
- *L'Écriture comme un couteau. Entretiens avec Frédéric-Yves Jeannet*, Paris, Stock, 2003.
- *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2011.
- *L'Atelier noir*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2022 [2011].
- *L'Autre Fille*, Paris, NIL, coll. « Les affranchis », 2011.
- *Le Vrai Lieu. Entretiens avec Michelle Porte*, Paris, Gallimard, 2014.
- *Mémoire de fille*, Paris, Gallimard, 2016.
- « Conférence Nobel », Stockholm, 7 novembre 2022. Disponible sur [www.nobelprize.org](http://www.nobelprize.org)
- ERNAUX Annie et LAGRAVE Rose-Marie, *Une conversation*, Paris, Éditions EHESS, coll. « Audiographie », 2023.
- FORT Pierre-Louis, « Entretien avec Annie Ernaux », *The French Review*, vol. 76, n° 5, 2003, p. 988-989
- « Textes, prétextes et contextes : lectures d'enfance et d'adolescence », dans Jean-Louis Jeannelle, *Simone de Beauvoir*, « Mémoires d'une jeune fille rangée », Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Didact Concours », 2018, p. 151-162.
- « Annie Ernaux et Didier Éribon : retour(s) à Beauvoir », *Littérature*, vol. 191, n° 3, 2018, p. 109-118.
- SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1999.
- GRAND D'ESNON Anne, « Vous avez raison et maintenant j'ai raison de dire viol », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, 2022. [doi.org/10.4000/fixxion.2085](https://doi.org/10.4000/fixxion.2085)
- HUBERT Marie-Claude, « Réception croisée du *Deuxième Sexe* de Simone de Beauvoir par la philosophe Geneviève Fraisse et Annie Ernaux », *Cahiers Sens public*, vol. 25-26, n° 3-4, 2019, p. 149-174.
- JABLONKA Ivan, *L'Histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 2014.
- KAHN Robert, MACÉ Laurence et SIMONET-TENANT Françoise (dir.), *Annie Ernaux : l'intertextualité*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2015.
- MACÉ Marielle, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, coll. « NRF-Essais », 2011.
- MORICHAU-AIRAUD Bérengère, « La manière dont Annie Ernaux parle de Simone de Beauvoir dans ses récits », *Cahiers Sens public*, vol. 25-26, n° 3-4, 2019, p. 175-195.
- NICOLAS-PIERRE Delphine, *Simone de Beauvoir, l'existence comme un roman*, Paris, Classiques, coll. « Classiques jaunes », 2020.
- RICŒUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1996 [1990].
- THOMAS Lyn, *Annie Ernaux, à la première personne*, trad. Dolly Marquet, Paris, Stock, 2005.
- ZENETTI Marie-Jeanne, « Une filiation en forme de phrases, Mémoire en exergue et mise en question du canon dans l'œuvre d'Annie Ernaux », dans Robert Kahn, Laurence Macé et Françoise Simonet-Tenant (dir.), *Annie Ernaux : l'intertextualité*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2015.

# Annie Ernaux lectrice ou la genèse d'une écrivaine : d'Emma Bovary à Gustave Flaubert

JUSTINE MULLER, Université catholique de Louvain

## Résumé

Cet article se propose d'étudier la façon dont la lecture fut un élément essentiel dans la naissance à l'écriture d'Annie Ernaux. Deux types de lectures façonnent le parcours de l'écrivaine : des livres populaires, destinés à un public féminin, qui favorisent l'évasion et le bovarysme, et des œuvres appartenant à la littérature légitime qui poussent à une herméneutique de soi faisant fi du genre des lecteurs. Ces deux formes de lectures seront au départ de son envie d'écrire et alimenteront son activité d'écriture. Aussi est-il possible d'observer la manière dont, après s'être identifiée à Emma Bovary, Ernaux se fait progressivement Flaubert, auteur qu'elle apprécie énormément et qu'elle compte parmi ses influences.

Dès son plus jeune âge, Annie Ernaux est introduite par le biais de sa mère à la lecture de livres et de magazines populaires principalement destinés à un public féminin, et devient très vite une lectrice insatiable. « Mon enfance m'apparaît comme une lecture ininterrompue<sup>1</sup> », affirme à cet égard Ernaux. Ces lectures populaires seront bientôt complétées par d'autres, qui appartiennent cette fois à ce qu'il est courant de nommer la « grande » littérature ou la littérature « légitime », pour employer un terme bourdieusien<sup>2</sup>. Ce partage entre la littérature populaire et la littérature légitime en recouvre en réalité un autre selon Daniel Pennac : celui entre les « mauvais » romans, qui se contentent de la reproduction à l'identique de récits construits sur des stéréotypes, et les « bons » romans, lesquels sont à l'inverse des créations en quête de vérité<sup>3</sup>. Selon Pennac, ce sont souvent d'abord les premiers qui croisent notre route<sup>4</sup>. Aussi, après avoir été des Emma Bovary et avoir pris plaisir à satisfaire leur besoin d'évasion dans des lectures populaires, les narratrices ernaliennes puisent-elles dans la littérature légitime une source de compréhension de soi. Ce goût pour les livres sera au départ de son envie d'écrire à son tour<sup>5</sup>, d'être Flaubert et non plus Emma Bovary. Alors qu'elle était étudiante en lettres, elle se souvient d'avoir été taradée par la question : « comment devenir

- 
1. Annie Ernaux, « Prix Formentor », dans Pierre-Louis Fort (dir.), *Cahier de l'Herne Ernaux*, Paris, Éditions de l'Herne, 2022, p. 302.
  2. Comme le soulignent à juste titre Emmanuel Fraisse et Bernard Mouralis, la notion de littérature est « toujours mouvante, tant au cours de l'histoire que dans l'instant », et ne peut donc se laisser approcher de manière essentialiste. (*Questions générales de littérature*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2001, p. 79). Aussi le concept de littérature « légitime » ou de « grande » littérature recouvre-t-il ici les textes qui sont légitimés par la société dans laquelle évolue Annie Ernaux.
  3. Daniel Pennac, *Comme un roman*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995 [1992], p. 180-181.
  4. *Ibid.*, p. 182.
  5. Ernaux, « Prix Formentor », art. cit., p. 302.

Flaubert<sup>6</sup> ? » Ernaux estime que l'écrivain normand fut « [s]on premier maître en écriture<sup>7</sup> » prenant pour elle les conseils qu'il délivre à Louise Colet dans sa *Correspondance*. Dans cet article, il s'agira dès lors de s'interroger sur les deux types de lecture qu'effectue Ernaux et sur la façon dont ceux-ci conduisent la lectrice à se faire écrivaine. Dans un premier temps, nous étudierons la manière dont, à l'instar d'Emma Bovary chez Flaubert, l'identification des narratrices ernaliennes aux héroïnes des lectures populaires satisfait leur besoin de projection de soi dans un univers romanesque et les amène à vivre leur vie comme un roman, le réel trouvant à se confondre avec la fiction. Dans un deuxième temps, il s'agira de voir comment la littérature légitime met au jour une nouvelle forme d'identification qui participe cette fois non plus d'une évasion romanesque, mais d'une herméneutique de soi permettant au lecteur, ou ici à la lectrice, de se comprendre et d'explorer les potentialités de son être en dehors des assignations de genre. Enfin, dans le prolongement des points précédents, il conviendra d'analyser la façon dont Ernaux lectrice se fait à son tour écrivaine, ou comment d'Emma Bovary elle devient Flaubert en adoptant une conception de l'écriture proche de ce dernier.

### Une petite sœur de Bovary ?

Dans ses récits autobiographiques, Ernaux se présente comme une lectrice avide de toute une culture populaire. Elle se plaît à lire les revues pour jeunes filles comme *La Semaine de Suzette*, *Lisette* ou encore *Âmes vaillantes*. Elle dévore également les magazines féminins de type familial – tels que *Femmes d'aujourd'hui*, *Bonnes soirées*, *Femmes pratiques*, *Mode du jour* ou *Le Petit Écho de la mode* – et de type sentimental – comme *La vie en fleur*, *Confidences*, *Nous deux*, *Intimités*. En outre, elle aime se plonger dans les pages d'autrices à succès telles que Delly, Magali, Max du Veuzit, Brigitte Bernage, Marie-Anne Desmarests ou encore Daniel Gray.

Ces lectures satisfont son désir de projection et d'altération de soi dans un monde imaginaire. Ernaux effectue à cet égard un rapprochement entre la lecture et le jeu : « Le plaisir de lire était une évidence, à l'instar de celui de jouer, dont, d'ailleurs, les livres participaient puisque mes jeux consistaient souvent à m'imaginer être un personnage<sup>8</sup> ». *Le Secret de KouKou-Noor*, un roman de Delly, sert ainsi d'appui au développement de l'imaginaire ludique de la narratrice de *La Femme gelée*, tout comme les histoires de *La Semaine de Suzette* donnent lieu à de « multiples combinaisons de l'imaginaire » (37) chez la narratrice des *Années*<sup>9</sup>. Pour sa part, à partir de sa lecture du *Petit Écho de la mode*, la narratrice de *La Honte* invente « le jeu de la journée idéale » qui consiste à « [s]e créer uniquement à partir de produits figurant dans le journal » (135-136). De même, les publicités dans *Femmes d'aujourd'hui*

6. Annie Ernaux, « Entretien sur Flaubert avec Françoise Simonet-Tenant », dans Robert Kahn, Laurence Macé et Françoise Simonet-Tenant (dir.), *Annie Ernaux : l'intertextualité*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2015, p. 24-25.

7. Annie Ernaux, « Flaubert a été mon premier maître », *L'Obs*, 13 février 2021.

8. Annie Ernaux, « Lire, souvenirs et notes » (traduit de l'allemand), [www.annie-ernaux.org](http://www.annie-ernaux.org), 18 juillet 2020.

9. Les références dans le texte courant se rapportent aux éditions des romans d'Annie Ernaux dans la collection « Folio », dont les détails se trouvent dans la bibliographie.

sont appréciées par Anne dans *Ce qu'ils disent ou rien* qui les emploie afin de « [s]e racont[er] des histoires » (37). Outre les romans et les publicités, les photographies stimulent aussi l'imagination des jeunes filles, notamment celle de Denise Lesur dans *Les Armoires vides* qui, avec une amie, « découpe les photos de *Confidences* pour [s']inventer des histoires » (69).

De façon générale, par ses lectures, Ernaux cultive le goût d'un « romanesque du devenir-autre<sup>10</sup> ». Évoquant sa pratique de lecture, elle affirme : « Il me semble avoir été continuellement quelqu'un d'autre, dans d'autres lieux, souvent d'autres temps<sup>11</sup> ». Ailleurs, elle souligne aussi son « désir, dominant toute [s]on enfance, d'être quelqu'un d'autre : [...] telle héroïne des nombreux livres et feuilletons que [s]a mère [lui] passait<sup>12</sup> ». À cet égard, Michel Picard établit une distinction entre l'imitation et le jeu : « Imiter, c'est copier, re-produire, croire qu'on est l'autre [...]. Jouer, au contraire, c'est essayer un rôle, c'est faire semblant, c'est produire un simulacre<sup>13</sup> ». Si les narratrices ernaliennes affirment se servir de leurs lectures comme d'un appui au développement d'un jeu, celui-ci se déplace par moments sur le terrain de l'imitation : il s'agit alors non pas de se transformer en personnage de fiction le temps d'un jeu, mais de devenir autre en imitant un être fictionnel destiné à remplacer l'être réel.

Quitter le terrain du jeu pour celui de l'imitation est en réalité le propre du bovarysme : « Les illusionnés du Bovarysme sont ce que Platon appelle "des imitateurs simples", car ils imitent de bonne foi l'exemplaire irréel auquel ils tâchent de se conformer<sup>14</sup> ». Emma Bovary se fait en effet volontiers « l'amoureuse de tous les romans, l'héroïne de tous les drames, le vague *elle* de tous les volumes de vers<sup>15</sup> ». Aussi Jules de Gaultier propose-t-il de définir le bovarysme comme « le pouvoir départi à l'homme de se concevoir autre qu'il n'est<sup>16</sup> ».

Bien que Gaultier ne fasse pas de distinction entre les genres, il reste que le bovarysme est communément assimilé aux femmes dans la mesure où elles sont perçues comme de grandes lectrices ayant le goût du romanesque, lequel, selon Michel Murat, « consiste à voir et à vivre la vie comme un roman, et à s'immerger dans le roman comme s'il était la vraie vie<sup>17</sup> ». Dans *La Femme gelée*, la narratrice fait de Bovary « [s]a grande sœur » (82) en ce qu'elle estime être une jeune fille « bouffée de romanesque » (62), et ce sous l'influence de sa mère qui lui prête de nombreux romans d'amour. Ainsi que le remarque Aurélie Adler, la mère d'Ernaux est « une femme "romanesque" » qui « semble adhérer pleinement à la vie exaltée par les romans ou les chansons, faisant corps avec les modèles héroïques »<sup>18</sup>. Dans *Une*

10. Florence de Chalonge et François Dussart, « L'écriture romanesque d'Annie Ernaux », *Littérature*, vol. 206, n° 2, 2022, p. 9.

11. Annie Ernaux, « Vocation ? », dans Fort (dir.), *Cahier de l'Herne Ernaux*, op. cit., p. 21.

12. Jérôme Garcin, *Le Dictionnaire : littérature française contemporaine*, Paris, Bourdin, 1988, p. 180.

13. Michel Picard, *La Lecture comme jeu : essai sur la littérature*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1986, p. 90 (nous soulignons).

14. Georges Palante, *Le Bovarysme : une moderne philosophie de l'illusion*, suivi de *Pathologie du bovarysme* par Jules de Gaultier, Paris, Rivages, coll. « Petite Bibliothèque », 2008, p. 11.

15. Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2001 [1857], p. 350.

16. Cité dans Palante, *Le Bovarysme*, op. cit., p. 43.

17. Michel Murat, *Le Romanesque des lettres*, Paris, Corti, coll. « Les Essais », 2018, p. 12.

18. Aurélie Adler, « Une femme "romanesque" : la mère, le romanesque dans *Écrire la vie* », *Littérature*, vol. 206, n° 2, 2022, p. 65.

*femme*, Ernaux reconnaît en effet « [q]uelque chose de “romanesque” en elle » (59), ce qui conduit à un « bovarysme de mère en fille<sup>19</sup> ».

Comme Emma Bovary qui « effectue une identification totale qui vise à oublier le texte, le statut livresque du récit, pour croire à la réalité de l’histoire, et la vivre en lieu et place de l’héroïne<sup>20</sup> », la jeune Denise dans *Les Armoires vides* s’identifie aux héroïnes de ses lectures si bien qu’elle se plaît à les imiter au point de « vivre [s]on roman à [elle] » (130), la vérité en venant à se situer du côté de la fiction et non plus du réel qu’elle recouvre : « m’installer à mon aise pour être la vraie Denise Lesur, la nouvelle Denise Lesur, la petite amie de ces beaux enfants roses de la villa des Iris Bleus, du mas des Cigales, du Château des Corbeaux, mes feuilletons de *Lisette* » (79). À l’instar de Madame Bovary qui a le « don de métamorphoser à sa vue toutes les choses et soi-même<sup>21</sup> » et se rêve ainsi en grande dame alors qu’elle est la femme d’un modeste médecin, Denise procède également à une métamorphose d’elle-même et de son quotidien à partir de ses lectures : sa tartine au beurre se transforme en poulet froid, l’épicerie-café de ses parents en château et son père en « élégant monsieur servi par un maître d’hôtel stylé » (79-80). Denise profite aussi des rédactions scolaires pour se réinventer. À partir de ses lectures, elle s’imagine être « une Denise Lesur qui voyageait dans toute la France [...], qui portait des robes d’organdi, des gants de filoselle, des écharpes mousseuses » (76). La lecture se voit dans cet exemple prolongée par l’écriture qui participe pleinement de ce processus de fictionnalisation de soi. Dans *La Femme gelée*, la narratrice témoigne d’un processus de métamorphose similaire : « En sourdine déjà l’étrange feuilleton que je me raconte pour effacer la fille réelle et la remplacer par une autre, pleine de grâce et de fragilité » (53).

Dans le domaine amoureux en particulier, les aventures sentimentales des narratrices sont autant d’histoires vécues sur le mode romanesque d’après leurs lectures qu’elles tendent à reproduire dans le réel. Ainsi, à l’image d’Emma Bovary qui « dev[ient] elle-même comme une partie véritable de ces imaginations et réalis[e] la longue rêverie de sa jeunesse, en se considérant dans ce type d’amoureuse qu’elle [a] tant envié<sup>22</sup> », les narratrices se conçoivent progressivement comme l’héroïne de la fiction qu’est leur vie amoureuse ainsi qu’en témoigne la terminologie romanesque qu’elles emploient. La première fois que la narratrice de *La Femme gelée* embrasse un garçon, elle évoque « son baiser brûlant » (47), sous lequel elle constate avec surprise qu’elle n’a pas défailli. Par la suite, elle dira du garçon qu’elle rencontre à quatorze ans qu’il est son « premier amour ». Cette histoire vient « grossir le lot des romans d’amour qu’on se fabriquait toutes dans la classe » (86-87), affirme-t-elle. Plus tard, lorsque se présentent ses premières expériences sexuelles, elle s’appuie là encore sur ses lectures : « comme dans les romans que je ne lis plus, “je le repousse violemment” » (95). De même, l’expérience sexuelle malheureuse que vit la narratrice de *Mémoire de fille*, dont la « vie la plus

19. *Ibid.*, p. 64.

20. Sandrine Aragon, *Des liseuses en péril : Les images de lectrices dans les textes de fiction de La Prétieuse de l’abbé de Pure à Madame Bovary de Flaubert (1656-1856)*, Paris, Champion, coll. « Les dix-huitièmes siècles », 2003, p. 643.

21. Palante, *Le Bovarysme*, op. cit., p. 70.

22. Flaubert, *Madame Bovary*, op. cit., p. 232.

intense est dans les livres dont elle est avide depuis qu'elle sait lire » (28), se transforme aussitôt en « une nuit d'amour » (49).

Ce faisant, à l'instar d'Emma Bovary qui est devenue un personnage emblématique de la « mauvaise lecture<sup>23</sup> », les narratrices ernaliennes sont elles aussi de mauvaises lectrices, le mauvais lecteur étant, selon Maxime Decout, celui qui effectue une lecture « par empathie et identification, sans prise de recul ni lucidité<sup>24</sup> ». « La voie la plus courante pour se métamorphoser en mauvais lecteur est de se laisser influencer par un livre de façon si hyperbolique que vos actions et pensées en soient changées du tout au tout<sup>25</sup> », souligne-t-il également. En d'autres termes, le mauvais lecteur, ou dans ce cas la mauvaise lectrice, est celui ou celle qui ne parvient plus à distinguer le réel de la fiction dans la mesure où le premier se voit recouvert par la seconde.

Toutefois, cette perte du sens du réel n'est toujours que momentanée dans la mesure où, comme le fait remarquer Marie Baudry, « toute illusion romanesque ne dure qu'un temps, tout bon Don Quichotte finira par se réveiller de ce qui n'était qu'un rêve<sup>26</sup> ». Emma Bovary met tout en place pour conformer le réel à son rêve, mais se heurte à une réalité en face de laquelle elle est impuissante : « son pouvoir de déformation n'atteint pas le monde extérieur et elle ne peut pas faire que les choses deviennent en réalité autres qu'elles ne sont<sup>27</sup> ». Rodolphe, et à sa suite Léon, ses deux amants, « cesse[nt] de répondre à la fiction par la fiction et le rêve d'Emma se brise<sup>28</sup> ». Alors qu'elle est sur son lit de mort, Emma entend un aveugle fredonner dans la rue un air perçu après ses rendez-vous avec Léon : « Souvent la chaleur d'un beau jour / Fait rêver fillette à l'amour<sup>29</sup> ». Elle se redresse et rit « d'un rire atroce, frénétique, désespéré<sup>30</sup> » avant de s'éteindre définitivement. « Emma saisit avec effroi l'inanité de ses rêves, l'absurdité de sa vie<sup>31</sup> », note Ernaux. Le goût d'encre qu'Emma ressent après avoir avalé l'arsenic, lequel se transforme en « flot de liquides noirs<sup>32</sup> » sortant de sa bouche après sa mort, marque la fin de son intoxication littéraire. Ce désenchantement est également partagé par la narratrice de *Mémoire de fille* qui, après avoir fièrement déclaré que H « est son amant » (52) en écho à Emma Bovary<sup>33</sup> et avoir rêvé à leur histoire d'amour, éprouve un « effarement du réel » (11) : le réel est d'un tel saisissement que les rêveries qu'elle nourrit jusqu'alors ne peuvent soudain plus avoir cours. Toutefois, si Emma paye par le suicide sa prétention idéaliste à asservir le réel à son imaginaire romanesque, Ernaux en revanche y

23. Marie Baudry, *Lectrices romanesques : représentations et théorie de la lecture aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Masculin/féminin dans l'Europe moderne », 2014, p. 344.

24. Maxime Decout, *Éloge du mauvais lecteur*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2021, p. 8.

25. *Ibid.*, p. 18.

26. Baudry, *Lectrices romanesques*, *op. cit.*, p. 201.

27. Palante, *Le Bovarysme*, *op. cit.*, p. 55.

28. *Ibid.*, p. 56.

29. Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 419.

30. *Ibid.*, p. 420.

31. Annie Ernaux, « C'est extra », *La Nouvelle Revue française*, n° 601, juin 2012, p. 51.

32. Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 426.

33. « Elle se répétait : "J'ai un amant ! un amant !" », se délectant à cette idée » (*ibid.*, p. 232).

échappe grâce à d'autres lectures qui ne la détournent pas du réel, mais l'y confrontent et ce faisant la sauvent, pour reprendre un terme qui lui est cher.

### Lire pour se lire

Après s'être nourrie de lectures populaires, Annie Ernaux découvre à l'adolescence ce qu'elle nomme « la "vraie" littérature », laquelle, comme nous l'apprend Denise dans *Les Armoires vides*, est « celle des profs, celle que lisent les plus évoluées des copines, celle que Beaux-Arts [lui] passe. Sagan, Camus, Malraux, Sartre... » (155). Dans *La Place*, elle écrit : « Tout ce que j'aimais me semble *péquenot*, Luis Mariano, les romans de Marie-Anne Desmarests, Daniel Gray [...]. L'univers pour moi s'est retourné. Je lisais la "vraie" littérature » (79). À la différence des romans populaires, ce type de lecture est de l'ordre de l'évènement, pour employer un terme ernalien, lequel selon Marc Augé « entraîne le risque d'une rupture, d'une coupure irréversible avec le passé<sup>34</sup> ». « Je cherche confusément qu'un livre me bouscule, m'apporte des pensées nouvelles<sup>35</sup> », note à cet égard Ernaux, en écho à Kafka qui affirme dans une lettre à son ami Oskar Pollak : « On ne devrait lire que les livres qui vous mordent et vous piquent. [...] nous avons besoin de livres qui agissent sur nous [...] – un livre doit être la hache pour la mer gelée en nous<sup>36</sup> ».

La raison en est que ce sont des livres qui participent moins d'une projection et d'une altération de soi dans un monde romanesque que d'une herméneutique de soi étant donné que, comme le souligne Paul Ricoeur, « le texte est la médiation par laquelle nous nous comprenons nous-même<sup>37</sup> ». « Lire pour se lire<sup>38</sup> », écrit ainsi Ernaux à la suite de Ricoeur. Aussi, après le plaisir de se projeter dans des mondes imaginaires et de s'identifier aux héroïnes qui les peuplent, la lecture de « vrais livres » lui offre-t-elle en grandissant une façon d'obtenir « la connaissance et l'explication du monde, du moi<sup>39</sup> ». Ernaux note également : « Les livres ont donc constitué très tôt le territoire de mon imaginaire, de ma projection dans des histoires et des mondes que je ne connaissais pas. Plus tard, j'y ai trouvé le mode d'emploi de la vie<sup>40</sup> ». Ce faisant, elle s'écarte du personnage flaubertien dont la « lecture contemplative laisse une grande part à l'imagination, et peu à l'analyse et à la réflexion<sup>41</sup> ».

Comme exemple de cette explication de soi qu'offrent les livres, citons *La Nausée* de Sartre qui constitue « [u]n livre-révélation<sup>42</sup> » pour l'écrivaine. D'après le théoricien de la

34. Marc Augé, *Où est passé l'avenir ?*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2011 [2008], p. 10.

35. Ernaux, « Lire, souvenirs et notes », art. cit.

36. Cité dans Régine Detambel, *Les livres prennent soin de nous : pour une bibliothérapie créative*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel essai », 2017 [2015], p. 58.

37. Paul Ricoeur, *Du texte à l'action : Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1998 [1986], p. 129.

38. Ernaux, « Lire, souvenirs et notes », art. cit.

39. Annie Ernaux, *L'Écriture comme un couteau : entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2011 [2003], p. 75.

40. Annie Ernaux, *Retour à Yvetot*, Paris, Mauconduit, 2013, p. 26.

41. Aragon, *Des liseuses en péril*, op. cit., p. 642.

42. Annie Ernaux, *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2011, p. 36.

lecture Vincent Jouve, « un roman comme *La Nausée* conduit logiquement le lecteur à s'interroger sur le sens de son existence<sup>43</sup> », ce que confirme Ernaux qui assure y avoir cherché « le sens de sa vie<sup>44</sup> ». Elle s'identifie ainsi tout particulièrement au personnage de Roquentin, mais aussi à Ivich dans *Les Chemins de la liberté* de Sartre, autre texte qui participe de la recherche d'un sens de la vie selon Ernaux<sup>45</sup>. Les œuvres de Camus sont également décisives pour Ernaux qui s'identifie principalement au personnage de Meursault, mais lit aussi avec intérêt d'autres de ses textes, tels que *L'Homme révolté*<sup>46</sup>.

À la différence des héroïnes des lectures de jeunesse, les personnages auxquels elle s'identifie sont des êtres ordinaires traversés par des questionnements identiques aux siens. Ernaux passe ainsi d'une identification admirative à une identification par sympathie selon la distinction de Hans Robert Jauss : tandis que la première suppose une identification à un « héros parfait, le "modèle" », la seconde consiste à s'identifier à « un héros imparfait, plus familier, "de la même espèce" [...] que le spectateur »<sup>47</sup>. À l'inverse du premier type d'identification, qui ne fait que satisfaire le besoin d'évasion du lecteur, le second type permet à ce dernier de se reconnaître à travers des êtres semblables à lui et, partant, de se comprendre.

Dès lors, parce que ces personnages ressemblent à la lectrice qu'est Ernaux, ils permettent de briser sa solitude ou tout du moins d'établir une communication en son sein selon Proust qui définit la lecture comme une « communication au sein de la solitude<sup>48</sup> ». Les « vrais » livres offrent à Ernaux « la certitude ne pas être seule à éprouver les mêmes choses : la jouissance d'être au moins deux à partager un sentiment ou/et une consolation à la difficulté de vivre<sup>49</sup> ». À la suite de Proust, Marthe Robert souligne également au sujet de la littérature « son incroyable pouvoir de lier<sup>50</sup> ». Ernaux confirme que la lecture « [l]'a reliée [...] à d'autres consciences par l'intermédiaire de personnages auxquels [elle] [s]'identifiait, à d'autres mondes hors de [s]on expérience<sup>51</sup> ». Ces personnages ne sont plus des « camarades de jeu », comme ceux de ses lectures populaires, mais de véritables « *compagnons d'être* »<sup>52</sup>.

---

43. Vincent Jouve, *La Lecture*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1993, p. 81.

44. Karin Schwerdtner, « Le "dur désir d'écrire" : entretien avec Annie Ernaux », *The French Review*, vol. 86, n° 4, 2013, p. 762.

45. Ernaux, « Lire, souvenirs et notes », art. cit. Voir *La Femme gelée*, p. 94, pour la mention de Roquentin et *Mémoire de fille*, p. 30, pour la référence aux *Chemins de la liberté*.

46. Meursault est évoqué dans *La Femme gelée*, p. 94, et *L'Homme révolté* dans *Mémoire de fille*, p. 34. Dans ce même roman, Ernaux note également : « Étrangère, comme le roman de Camus qu'elle lit en octobre » (p. 94). La référence au roman camusien apparaît dès son deuxième roman dans lequel elle témoigne déjà d'une identification à Meursault : « J'ai attendu plus d'une heure, la salope, déjà, et ma mère qui disait, elle te fait attendre ta belle copine. J'entendais au loin la musique, l'air sentait la pluie, il m'a semblé que je serais tout le temps assise comme ça, à attendre des choses foirées. Je repensais à *L'Étranger*, pourtant je n'ai tué personne » (*Ce qu'ils disent ou rien*, p. 46).

47. Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude Maillard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1978, p. 151.

48. Marcel Proust, *Sur la lecture*, suivi de *Journées de lecture*, Paris, J'ai Lu, coll. « Libro », 2013, p. 27.

49. Ernaux, « Lire, souvenirs et notes », art. cit.

50. Marthe Robert, *La Vérité littéraire*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Biblio essais », 1983 [1981], p. 17.

51. Ernaux, « Lire, souvenirs et notes », art. cit.

52. Pennac, *Comme un roman*, op. cit., p. 183.



Tandis que les premiers nourrissent son besoin d'évasion, les seconds l'accompagnent dans sa quête intime.

Que ces personnages soient principalement des hommes, à l'instar de leurs auteurs respectifs, ne semble pas poser de problème à la jeune fille alors même qu'elle s'identifie significativement à des personnages pour la plupart féminins dans les romans qu'elle lit durant son enfance. Ainsi, la narratrice de *La Femme gelée* remarque : « quand je lisais Éluard, "moi je vais vers la vie, j'ai l'apparence d'homme" c'est à moi que je pensais » (109). De même, elle affirme : « Que ces livres soient écrits par des hommes, que les héros en soient aussi des hommes, je n'y prête aucune attention, Roquentin ou Meursault, je m'identifie » (94). Cette identification est émancipatrice en ce qu'elle ne ramène pas la jeune fille à son genre, mais lui permet au contraire de le transgresser. Cette capacité de transgression identitaire offre aux lectrices la possibilité de s'approprier une vision et un mode d'être-au-monde généralement réservés aux hommes. Par exemple, la narratrice de *Mémoire de fille* « se pense [...] avec les mots de Sartre et de Camus sur la liberté et la révolte » (33), toutes deux habituellement déniées aux femmes comme le démontre Beauvoir dans *Le Deuxième Sexe* et comme s'en plaint par ailleurs Emma Bovary : « Un homme, au moins, est libre ; il peut parcourir les passions et les pays, traverser les obstacles, mordre aux bonheurs les plus lointains. Mais une femme est empêchée continuellement<sup>53</sup> ».

Toutefois, dans un même temps, Ernaux souligne que « [l]ire sépare<sup>54</sup> ». En effet, ainsi que le constate la sociologue de la lecture Michèle Petit, la lecture, notamment lorsqu'elle est pratiquée dans un milieu populaire, a partie liée « avec l'expérience de la séparation<sup>55</sup> ». Les nouvelles lectures d'Ernaux, dans la mesure où elles l'éloignent de la culture populaire au profit de la culture bourgeoise, impliquent une distanciation par rapport à son milieu familial, lequel fut précisément à l'origine de son goût pour certaines lectures « illégitimes » : « Entre *Bonnes Soirées*, que ma mère poisse de son café au lait, et *Le Château* de Kafka, je m'aperçois encore qu'il y a un monde. Continuellement des distances, avec mon milieu... » (156), note ainsi la narratrice des *Armoires vides*.

Il n'en reste pas moins qu'Annie Ernaux relève l'aspect libérateur de ces lectures qui marquent certes une distance avec son milieu, mais également avec le potentiel aliénant des livres et des magazines qu'elle dévorait jeune fille : « Je lis. Sartre, Camus, naturellement. [...] Lectures libératrices qui m'éloignent définitivement du feuilleton et roman pour femmes » (*La Femme gelée*, 94). Cette libération par la lecture est décisive dans sa trajectoire à la fois personnelle et littéraire en ce qu'elle la conduit à prendre ses distances avec le bovarysme et favorise son entrée en littérature.

---

53. Flaubert, *Madame Bovary*, op. cit., p. 146.

54. Ernaux, « Lire, souvenirs et notes », art. cit.

55. Michèle Petit, *Éloge de la lecture : la construction de soi*, Paris, Belin, coll. « Nouveaux mondes », 2002, p. 94.

## Devenir Flaubert

Dans le prolongement des lectures émancipatrices qui permettent une herméneutique de soi, Ernaux choisit à son tour d'écrire pour se lire et, partant, se comprendre. À cet égard, Roland Barthes écrivait dans un article consacré à Proust : « dès lors que le lecteur est un sujet qui veut lui-même écrire une œuvre, ce sujet ne s'identifie plus seulement à tel ou tel personnage fictif, mais aussi et surtout à l'auteur même du livre lu, en tant qu'il a voulu écrire ce livre et y a réussi<sup>56</sup> ». Ainsi, Ernaux en vient progressivement à s'identifier à l'auteur de *Madame Bovary* chez qui elle puise des leçons d'écriture.

L'influence de Flaubert sur l'œuvre ernalienne fut soulignée par certains critiques comme Durand dans *Le Canard enchaîné* qui, pour qualifier l'écriture d'Ernaux, crée le néologisme « flaubertiennement » ou Amette dans *Le Point* qui affirme qu'elle a bien retenu et compris la leçon de Flaubert<sup>57</sup>. D'autres cependant préfèrent y voir une descendante de l'héroïne flaubertienne, notamment à la sortie de *Passion simple* en 1992, dont le titre n'est par ailleurs pas sans rappeler la nouvelle « Un cœur simple » de Flaubert. Par exemple, Pierre-Marc de Biasi la présente dans un article du *Magazine littéraire* comme une « petit[e] Emma 1992 » tandis que Josselin, dans *Le Nouvel Observateur*, estime qu'elle « se prend pour la petite nièce de Bovary »<sup>58</sup>. Comme le remarque Isabelle Charpentier dans son étude de la réception critique du récit ernalien, la comparaison avec l'héroïne flaubertienne constitue « une topique parmi les mieux partagées au sein de l'exégèse littéraire », tout du moins l'exégèse masculine, la critique féminine salvant pour sa part le « courage » d'Ernaux<sup>59</sup>. La comparaison avec Emma Bovary de la part des critiques masculins témoigne de la « difficulté dans la culture française à voir une femme comme sujet qui écrit et maîtrise son texte, plutôt que comme objet du regard et de la création masculines [sic]<sup>60</sup> ». Cela est encore plus évident dès lors que le sujet et la façon de le traiter semblent inappropriés pour une femme issue de la classe populaire, comme le démontre Charpentier dans son analyse de la double obscénité, sociale et sexuelle, dont est accusée Ernaux<sup>61</sup>.

Certes, à l'instar d'Emma Bovary, la protagoniste de *Passion simple* reconnaît « vivre [s]a passion sur le mode romanesque » (30), c'est-à-dire en la concevant à partir de modèles littéraires qui ont structuré son imaginaire, mais elle ne peut se confondre avec l'écrivaine qui affirme, au sujet de sa passion, que « l'écrire, c'était tout autre chose<sup>62</sup> ». Autrement dit, si la protagoniste de *Passion simple*, comme celles d'autres textes tels que *Se perdre*, donne l'illusion d'être une descendante de l'héroïne flaubertienne, l'écrivaine en revanche s'en détache

56. Roland Barthes, « Longtemps, je me suis couché de bonne heure », dans *Œuvres complètes*, t. 5, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 459.

57. Cités dans Lyn Thomas, *Annie Ernaux, à la première personne*, trad. Dolly Marquet, Paris, Stock, 2005, p. 257.

58. *Ibid.*, p. 258.

59. Isabelle Charpentier, « Des passions critiques pas si simples... Réceptions critiques de *Passion simple* d'Annie Ernaux », dans Danièle Bajomée et Juliette Dor (dir.), *Femmes et livres*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 232-233.

60. Thomas, *Annie Ernaux, à la première personne*, op. cit., p. 257.

61. Charpentier, « Des passions critiques pas si simples... », art. cit., p. 237.

62. Annie Ernaux, *Le Vrai Lieu : entretien avec Michelle Porte*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2018 [2014], p. 83.

en proposant une forme de réécriture hypertextuelle de certains hypotextes sentimentaux, l'héroïne de Flaubert en étant pour sa part incapable dans la mesure où elle est « de tempérament plus sentimentale qu'artiste<sup>63</sup> ». À titre d'exemple, dans *Se perdre*, Ernaux noue un lien intertextuel avec *Anna Karénine* en faisant de la protagoniste une femme qui identifie son amant russe à Vronski et s'identifie pleinement à l'héroïne de Tolstoï au point qu'elle en vient à rêver qu'elle se trouve sur une voie de chemin de fer, et ce en raison de la fin du roman<sup>64</sup>. Le suicide passionnel est un topos récurrent dans nombre de textes, notamment romantiques<sup>65</sup>, dont semble s'être également inspiré Flaubert pour son personnage qui est évidemment un autre hypotexte possible<sup>66</sup>. Ernaux s'inscrit ce faisant dans les pas de l'écrivain normand qui se plaît aussi selon Nathalie Piégay-Gros à pasticher certaines lectures d'Emma Bovary, telles que Bernardin de Saint-Pierre ou Chateaubriand : « La lecture de romans, en particulier, nourrit Emma en fantasmes que le narrateur se plaît à représenter sous forme de clichés. Écrire la lecture de son personnage permet ainsi à Flaubert de pasticher discrètement les textes qu'Emma consomme<sup>67</sup> ». À titre d'exemple, avec Léon, Emma rejoue *Paul et Virginie* lorsqu'ils se rendent en barque sur une île près de Rouen<sup>68</sup>.

À cet égard, rappelons la distinction proposée par Jean-Marie Schaeffer entre « représentation romanesque » et « représentation *du* romanesque », la première supposant une forme d'adhésion du narrateur (et donc de l'auteur) tandis que la seconde implique au contraire une mise à distance<sup>69</sup>. Comme le note Morgane Kieffer, le romanesque qui se décèle dans *Passion simple*, puis dans *Se perdre*, à travers notamment l'évocation de romans sentimentaux et de « [m]ises en scène qui embellissent tant, élevant la vie à la mesure de la littérature romanesque » (*Se perdre*, 240), « ne se départit jamais d'une distance critique, plus ou moins affirmée selon les exemples (de la simple réserve à l'ironie franche)<sup>70</sup> ». Cette thèse est corroborée par Yves Baudelle d'après qui « les penchants romanesques sont réservés aux personnages [...], suscitant l'ironie de la narratrice<sup>71</sup> ». Aussi, dans *Se perdre*, la narratrice reconnaît-elle : « Vivre *Anna Karénine*, c'était bien la plus stupide chose à faire » (308). De même, elle semble faire sien le discours masculin dans *La Femme gelée* qui affirme : « Bovaries de quartier, bonnes femmes aux yeux fermés sur des rêves à la con, toutes les femmes ont le cerveau romanesque, c'est prouvé » (25). Partant, Ernaux rejoint Flaubert qui, dans

63. Flaubert, *Madame Bovary*, op. cit., p. 86.

64. « je veux écrire pour l'oublier, me détacher de lui, qui m'apparaît toujours sous le visage de Vronski » (p. 219) ; « Cet après-midi, submergée par cela, "je suis comme Anna Karénine" » (p. 89).

65. Citons à titre d'exemples *Les Souffrances du jeune Werther* de Goethe ou *Hernani* et *Ruy Blas* de Victor Hugo.

66. Dans *Se perdre*, Ernaux effectue un rapprochement explicite avec le texte flaubertien : une soirée à l'Élysée lui rappelle « le dîner de Madame Bovary à Vaubyessard » (p. 49).

67. Nathalie Piégay-Gros, *Le Lecteur*, Paris, Flammarion, coll. « Garnier Flammarion », 2002, p. 32-23, cité dans Baudry, *Lectrices romanesques*, op. cit., p. 348.

68. Aragon, *Des liseuses en péril*, op. cit., p. 653.

69. Jean-Marie Schaeffer, « La catégorie du romanesque », dans Gilles Declercq et Michel Murat (dir.), *Le Romanesque*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 297.

70. Morgane Kieffer, « Romanesque et écriture transpersonnelle chez Annie Ernaux », *Littérature*, vol. 206, n° 2, 2022, p. 84.

71. Yves Baudelle, « Annie Ernaux ou le désenchantement du monde », *Littérature*, vol. 206, n° 2, 2022, p. 112-113.

*Madame Bovary*, place également le narrateur dans une position de plus ou moins grande dissonance par rapport au personnage d'Emma selon Frank Wagner<sup>72</sup>. Flaubert tour à tour ridiculise, maltraite, prend en pitié celle qu'il juge être « une femme de fausse poésie et de faux sentiments<sup>73</sup> ». Il propose un style « qui, derrière la discrétion de la narration impersonnelle, laisse filtrer une ironie autrement plus mordante<sup>74</sup> ». Ainsi, Flaubert, et Ernaux à sa suite, « produi[sent] les conditions d'une lecture démystificatrice<sup>75</sup> ».

Cette distance critique à l'égard du romanesque participe chez Ernaux d'une volonté de prendre le parti de la vérité, terme qui est au départ de son projet littéraire, contre celui du romanesque, lequel se définit « par sa puissance d'enchantement<sup>76</sup> » et en cela est contraire à la vérité. « [R]endre romanesque ce qui ne l'était pas » (*La Honte*, 27) équivaudrait « à céder aux artifices plaisants du roman au détriment de la vérité de l'expérience<sup>77</sup> ». À cet égard, elle est « aux antipodes de Emma Bovary », selon la journaliste Josyane Savigneau qui prendra la défense de l'autrice à la sortie de *Passion simple*, en ce qu'elle témoigne d'un « parti pris d'écrire la vérité de sa passion, même si elle bouscule les lieux communs »<sup>78</sup>. Moins Emma Bovary donc que Flaubert qui dans une lettre à Ernest Chevalier assure : « si jamais je prends une part active au monde ce sera comme penseur et comme démoralisateur. Je ne ferai que dire la vérité mais elle sera horrible, cruelle et nue<sup>79</sup> ». Fidèle à sa parole, alors qu'il est en pleine rédaction de *Madame Bovary*, Flaubert reconnaît qu'il y a en lui un être « qui fouille et creuse le vrai tant qu'il peut, qui aime à accuser le petit fait aussi puissamment que le grand<sup>80</sup> ».

Atteindre cette écriture anti-romanesque visant la vérité implique la recherche d'une forme nouvelle, Ernaux ayant fait sienne cette formule de Flaubert selon laquelle « [c]haque œuvre à faire a sa poétique à soi, qu'il faut trouver<sup>81</sup> ». Cette nouvelle forme se caractérise par un refus de tout lyrisme. Dans ses textes, Ernaux, qui « répudie le romanesque dans l'écriture<sup>82</sup> », se refuse à employer la « langue du sentiment » (*La Honte*, 74) qui est celle des romans de Delly, des feuilletons du *Petit Écho de la mode* et de *La Vie en fleur*. « Je ne connaîtrai jamais l'enchantement des métaphores, la jubilation du style<sup>83</sup> », affirme ainsi l'écrivaine. Ce faisant, à partir de *La Place*, elle use d'une écriture qu'elle nomme « écriture plate » (*La Place*, 24) et que l'on peut notamment définir comme étant une écriture « la plus neutre possible » (*Une femme*, 62), qui évite « de se laisser aller à l'émotion » (« *Je ne suis pas sortie de ma nuit* », 40). Cette écriture, qui participe pleinement de la recherche de la vérité, n'est pas sans faire

72. Cité dans Adler, « Une femme "romanesque" », art. cit., p. 67-68.

73. Gustave Flaubert, *Correspondance*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1998, p. 326.

74. Jouve, *La Lecture*, op. cit., p. 93.

75. Picard, *La Lecture comme jeu*, op. cit., p. 276.

76. Baudelle, « Annie Ernaux ou le désenchantement du monde », art. cit., p. 107.

77. Kieffer, « Romanesque et écriture transpersonnelle chez Annie Ernaux », art. cit., p. 80.

78. Josyane Savigneau, « Le courage d'Annie Ernaux », *Le Monde*, 17 janvier 1992.

79. Flaubert, *Correspondance*, op. cit., p. 38.

80. *Ibid.*, p. 155.

81. Ernaux, « Entretien sur Flaubert avec Françoise Simonet-Tenant », art. cit., p. 25.

82. Annie Ernaux, *L'Atelier noir*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2022 [2011], p. 93.

83. *Ibid.*

écho à celle de Flaubert qui assure au sujet de *Madame Bovary* chercher à « être simple », ce qui implique de s'écarter du lyrisme romantique ou, selon ses mots, « de faire du Balzac châteaubrianisé<sup>84</sup> ». Relevons à cet égard sa critique du romantisme de Lamartine dans *Graziella* : « Et d'abord, pour parler clair, la baise-t-il, ou ne la baise-t-il pas ? Ce ne sont pas des êtres humains, mais des mannequins. [...] la vérité demande des mâles plus velus que M. de Lamartine<sup>85</sup> ». De même, il déplore l'usage du mot « ange » chez Hugo : « pas d'ange ! pas d'ange ! Ce sont tous ces mots-là qui donnent des chloroses au style. Une femme vaut mieux qu'un ange, d'abord<sup>86</sup> ».

Aussi, les œuvres ernaliennes s'inscrivent-elles en porte-à-faux de l'horizon d'attente que l'on prête à toute une littérature féminine. Ernaux constate que « des lectrices se disent gênées par "l'impudeur" ou "l'absence d'émotion" de [s]es livres<sup>87</sup> ». Toutefois, cette gêne est loin de la déranger dans la mesure où, comme l'écrit Flaubert, « vouloir plaire c'est déroger » ; cette phrase, puisée dans la correspondance de l'écrivain, Ernaux estime l'avoir faite sienne<sup>88</sup>. Il ne s'agit pas de plaire en usant du romanesque, ce qui constituerait un manquement à sa recherche de vérité, mais de « décharne[r] la réalité pour la faire voir<sup>89</sup> », et ce à l'aide d'une écriture comme un couteau<sup>90</sup>. Ce faisant, elle s'inscrit dans les pas de Flaubert d'après qui la qualité d'une œuvre résiderait précisément dans cette forme de violence : « On peut juger de la bonté d'un livre à la vigueur des coups de poing qu'il vous a donnés et à la longueur du temps qu'on est ensuite à en revenir<sup>91</sup> ». Aussi, Flaubert, et Ernaux à sa suite, souhaitent-ils offrir à leurs lecteurs non pas des livres qui favoriseraient leur évasion, voire les conduiraient au bovarysme, mais à l'inverse des livres qui tranchent, donnent des coups ou, pour citer Kafka, qui mordent et qui piquent.

Ces quelques points de comparaison témoignent du fait que, conformément à son souhait premier, Ernaux est parvenue à s'inscrire dans les traces de Flaubert dans la mesure où, en opérant un passage de la lecture à l'écriture, elle a réussi à proposer des récits qui, tout en mettant en scène un certain romanesque rappelant celui d'Emma Bovary, en prennent le contrepied.

En conclusion, la trajectoire singulière d'Ernaux en tant que lectrice est ponctuée par des lectures éclectiques qui la façonnent tout à la fois en tant que femme et écrivaine, et la conduisent à s'imposer comme une figure à part dans le champ littéraire, laquelle, de petite sœur d'Emma Bovary, est parvenue à devenir Flaubert au sens où ce dernier fut un modèle d'écriture pour la jeune femme. À cet égard, rappelons cette formule attribuée à Flaubert et restée célèbre, bien que probablement apocryphe : « Madame Bovary, c'est moi ». Cette formule atteste la reconnaissance par Emma Bovary, à l'instar de son créateur, du pouvoir du

---

84. Flaubert, *Correspondance*, op. cit., p. 148.

85. *Ibid.*, p. 172-173.

86. *Ibid.*, p. 188.

87. Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, op. cit., p. 96.

88. Ernaux, « Entretien sur Flaubert avec Françoise Simonet-Tenant », art. cit., p. 25.

89. Ernaux, *Le Vrai Lieu*, op. cit., p. 81.

90. Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, op. cit., p. 96.

91. Flaubert, *Correspondance*, op. cit., p. 240.

roman face au réel. En ce sens, la protagoniste flaubertienne se fait l'initiatrice d'Ernaux. Toutefois, à l'inverse d'Emma, Ernaux ne se contente pas d'un usage mortifère de ce pouvoir : éprouver son existence comme un roman implique à terme de l'écrire. Aussi, de femme vivant ses lectures, devient-elle une écrivaine de la vie<sup>92</sup>.

## Bibliographie

- ADLER Aurélie, « Une femme "romanesque" : la mère, le romanesque dans *Écrire la vie* », *Littérature*, vol. 206, n° 2, 2022, p. 58-71. [doi.org/10.3917/litt.206.0058](https://doi.org/10.3917/litt.206.0058)
- ARAGON Sandrine, *Des liseuses en péril : les images de lectrices dans les textes de fiction de La Prétieuse de l'abbé de Pure à Madame Bovary de Flaubert (1656-1856)*, Paris, Champion, coll. « Les dix-huitièmes siècles », 2003.
- AUGÉ Marc, *Où est passé l'avenir ?*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2011 [2008].
- BARTHES Roland, « Longtemps, je me suis couché de bonne heure », dans *Œuvres complètes*, t. 5, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 459-470.
- BAUELLE Yves, « Annie Ernaux ou le désenchantement du monde », *Littérature*, vol. 206, n° 2, 2022, p. 104-117. [doi.org/10.3917/litt.206.0104](https://doi.org/10.3917/litt.206.0104)
- BAUDRY Marie, *Lectrices romanesques : représentations et théorie de la lecture aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Masculin/féminin dans l'Europe moderne », 2014.
- BEAUVOIR Simone de, *Le Deuxième Sexe*, t. 2, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986 [1949].
- CHALONGE Florence de et DUSSART François, « L'écriture romanesque d'Annie Ernaux », *Littérature*, vol. 206, n° 2, 2022, p. 7-17. [doi.org/10.3917/litt.206.0007](https://doi.org/10.3917/litt.206.0007)
- CHARPENTIER Isabelle, « Des passions critiques pas si simples... Réceptions critiques de *Passion simple* d'Annie Ernaux », dans Danielle Bajomée et Juliette Dor (dir.), *Femmes et livres*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 231-242.
- DECOUT Maxime, *Éloge du mauvais lecteur*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2021.
- DETABEL Régine, *Les livres prennent soin de nous : pour une bibliothérapie créative*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel essai », 2017 [2015].
- DUGAST-PORTES Francine, « Annie Ernaux : Les choix littéraires comme mise en gage de soi et convocation du monde », dans Thomas Hunkeler et Marc-Henry Soulet (dir.), *Annie Ernaux : Se mettre en gage pour dire le monde*, Genève, MétisPresses, 2012, p. 145-160.
- ERNAUX Annie, *Les Armoires vides*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1984 [1974].
- *La Place*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986 [1983].
- *La Femme gelée*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1987 [1981].
- *Ce qu'ils disent ou rien*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1989 [1977].
- *Une femme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1989 [1987].
- *Passion simple*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1994 [1992].
- *La Honte*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999 [1997].
- « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* », Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2008 [1997].
- *Les Années*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2009 [2008].
- *L'Écriture comme un couteau : entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2011 [2003].
- *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2011.
- « C'est extra », *La Nouvelle Revue française*, n° 601, juin 2012, p. 50-56.
- *Retour à Yvetot*, Paris, Mauconduit, 2013.

---

92. *Écrire la vie* est le titre qu'elle a choisi pour le volume Quarto.

- « Entretien sur Flaubert avec Françoise Simonet-Tenant », dans Robert Kahn, Laurence Macé et Françoise Simonet-Tenant (dir.), *Annie Ernaux : l'intertextualité*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2015, p. 23-30.
- *Le Vrai Lieu : entretien avec Michelle Porte*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2018 [2014].
- *Mémoire de fille*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2018 [2016].
- « Lire, souvenirs et notes » (traduit de l'allemand), [www.annie-ernaux.org](http://www.annie-ernaux.org), 18 juillet 2020.
- « Flaubert a été mon premier maître », *L'Obs*, 13 février 2021. Disponible sur [www.nouvelobs.com](http://www.nouvelobs.com)
- *L'Atelier noir*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2022 [2011].
- « Vocation ? », dans Pierre-Louis Fort (dir.), *Cahier de l'Herne Ernaux*, Paris, L'Herne, 2022, p. 21-23.
- « Prix Formentor », dans Pierre-Louis Fort (dir.), *Cahier de l'Herne Ernaux*, Paris, L'Herne, 2022, p. 301-305.
- FLAUBERT Gustave, *Correspondance*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1998.
- *Madame Bovary*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2001 [1857].
- FRAISSE Emmanuel et MOURALIS Bernard, *Questions générales de littérature*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2001.
- GARCIN Jérôme, *Le Dictionnaire : littérature française contemporaine*, Paris, Bourdin, 1988.
- HUSTON Nancy, *L'Espèce fabulatrice*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2010 [2008].
- JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude Maillard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1978.
- JOUVE Vincent, *La Lecture*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1993.
- KIEFFER Morgane, « Romanesque et écriture transpersonnelle chez Annie Ernaux », *Littérature*, vol. 206, n° 2, 2022, p. 79-90. [doi.org/10.3917/litt.206.0079](https://doi.org/10.3917/litt.206.0079)
- MURAT Michel, *Le Romanesque des lettres*, Paris, Corti, coll. « Les Essais », 2018.
- PALANTE Georges, *Le Bovarysme : une moderne philosophie de l'illusion*, suivi de *Pathologie du bovarysme* par Jules de Gaultier, Paris, Rivages, coll. « Petite Bibliothèque », 2008.
- PENNAC Daniel, *Comme un roman*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995 [1992].
- PETIT Michèle, *Éloge de la lecture : la construction de soi*, Paris, Belin, coll. « Nouveaux mondes », 2002.
- PICARD Michel, *La Lecture comme jeu : essai sur la littérature*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1986.
- PROUST Marcel, *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1990 [1927].
- *Sur la lecture*, suivi de *Journées de lecture*, Paris, J'ai Lu, coll. « Libro », 2013.
- RICŒUR Paul, *Du texte à l'action : essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1998 [1986].
- ROBERT Marthe, *La Vérité littéraire*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Biblio essais », 1983 [1981].
- SAVIGNEAU Josyane, « Le courage d'Annie Ernaux », *Le Monde*, 17 janvier 1992. Disponible sur [www.lemonde.fr](http://www.lemonde.fr)
- SCHAEFFER Jean-Marie, « La catégorie du romanescque », dans Gilles Declercq et Michel Murat (dir.), *Le Romanesque*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 291-302.
- SCHWERDTNER Karin, « Le "dur désir d'écrire" : entretien avec Annie Ernaux », *The French Review*, vol. 86, n° 4, 2013, p. 758-771. [www.jstor.org/stable/23511244](http://www.jstor.org/stable/23511244)
- SERRES Michel, *Genèse*, Paris, Grasset, 1982.
- THOMAS Lyn, *Annie Ernaux, à la première personne*, trad. Dolly Marquet, Paris, Stock, 2005.

# Souvenirs de lecture au féminin : *Petite nuit* de Marianne Alphant et *Comment j'ai appris à lire* d'Agnès Desarthe

AUDE LEBLOND, Université Sorbonne Nouvelle

## Résumé

Alors que les autobiographies de lecteurs mettent en scène la découverte de la lecture comme une révélation merveilleuse, permettant à la fois au sujet de se construire et de découvrir la vocation d'écrivain, les autobiographies de lectrices peuvent surgir d'une blessure initiale, conduisant la lectrice à l'oubli de soi dans l'addiction aux livres (Marianne Alphant, *Petite nuit*, 2008), ou au contraire au rejet radical de la lecture (Agnès Desarthe, *Comment j'ai appris à lire*, 2013). Elles s'inscrivent ainsi dans toute une nébuleuse d'autrices contemporaines qui embrassent la posture honteuse de la liseuse, n'hésitant pas à se montrer émotives, sentimentales, sexualisées, régressives, vulnérables. Mais, dans le cas d'Alphant et Desarthe, mettre en scène la vulnérabilité de la lectrice permet aussi de construire un récit de soi dans lequel les livres finissent par jouer un rôle salvateur : ceci ne rend pas aux lectrices leur agentivité, mais permet d'élaborer de nouvelles manières d'écrire et de critiquer, à la fois plus sensibles et plus humbles, qui tirent justement leur force des points faibles de la lectrice.

À partir de l'*Autobiographie d'un lecteur* de Pierre Dumayet (2000), Annie Rouxel a cerné le genre hybride de l'« autobiographie de lecteur », dans lequel le thème de la lecture permet d'articuler l'intime à la critique<sup>1</sup>. Ce genre a depuis fait florès, en particulier dans la dernière décennie (entre autres, *Je remballe ma bibliothèque* d'Alberto Manguel en 2018, *Pour l'amour des livres* de Michel Le Bris en 2019, *Dehors, la tempête* de Clémentine Mélois en 2020, *Vider les lieux* d'Olivier Rolin en 2021). Le plaisir d'évoquer les souvenirs de lecture y est palpable, et permet d'esquisser un récit de vocation d'écrivain. À la fois euphoriques et téléologiques, les autobiographies de lecteur reprennent la trame d'*À la recherche du temps perdu*, ou plutôt le résumé radical qu'en proposait Genette (« Marcel devient écrivain<sup>2</sup> ») : en accédant au monde de la littérature, l'enfant puise dans les livres les ressources de sa propre subjectivation, ainsi que l'envie et la force de se mettre lui-même à écrire.

Pourtant, tel n'est pas toujours le cas pour les lectrices : l'initiation à la lecture peut au contraire tourner mal. Dans *Petite nuit* de Marianne Alphant (2008) et *Comment j'ai appris à lire* d'Agnès Desarthe (2013), la belle mécanique de la découverte d'une lecture permettant de se construire une identité à travers les livres, puis de découvrir la vocation d'écrivaine,

- 
1. Annie Rouxel, « Autobiographie de lecteur et identité littéraire », dans Annie Rouxel et Gérard Langlade (dir.), *Le Sujet lecteur : lecture subjective et enseignement de la littérature*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2004, p. 137-152.
  2. Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2019 [1972], p. 99. Pour une discussion sur ce résumé, voir Pierre Bayard, *Le Hors-sujet : Proust et la digression*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 1996, p. 13-14.



s'enraye<sup>3</sup>. Révoltée, Desarthe se construit comme anti-lectrice, ce qui ne l'empêche pas de faire des études de littérature anglaise, devenant à son corps défendant spécialiste des livres qu'elle n'a pas lus. Mutique, Alphant se construit comme anti-écrivaine : elle égrène des souvenirs de lecture sur le divan de l'analyste, à défaut de trouver quoi que ce soit à dire sur elle-même : souvenirs-écrans derrière lesquels elle se cache, bien plus qu'elle ne se révèle ou se comprend.

Le constat d'un rapport pathologique à la lecture est le point de départ commun à ces deux autobiographies de lectrice, mais d'où vient ce blocage ? Le livre de Desarthe est mené comme une enquête pour le comprendre, d'autant que son malaise et son sentiment d'imposture persistent encore une fois qu'elle est devenue traductrice et romancière :

Il arrive fréquemment que l'on demande à l'auteur pour la jeunesse que je suis de citer un livre qui a marqué son enfance. À cette question, je suis tentée de répondre : « Aucun. Il n'y avait pas de livres dans mon enfance. Il n'y avait pas de place pour ça. Je détestais lire, vous comprenez ? » Quelque chose de violent voudrait jaillir de moi, comme si on m'avait provoquée, blessée, comme si une vérité dure à entendre, mais cruciale, devait trouver le moyen de s'exprimer. Je ravale, bien entendu, ce discours aux accents vindicatifs, parce que je suis bien élevée et que j'ai à cœur de ne froisser personne, mais aussi parce que je me méfie de cette diatribe. Je sens qu'elle masque quelque chose. (CAL, 41-42)

Constatant les réticences et interdits entravant le discours féminin, Desarthe laisse entendre que sa haine de la lecture peut d'autant moins se dissiper qu'elle n'a pas le droit de s'exprimer. Aussi son récit d'apprentissage de la lecture ne peut-il prendre la forme téléologique qu'on trouve dans les récits au masculin, dans lesquels les souvenirs de lecture sont de délicieuses petites madeleines<sup>4</sup> :

Point de madeleine à émietter ici. Plutôt un caillou dur, opaque, comme sont les chagrins de l'enfance, si bien refermés sur eux-mêmes. Un caillou qui résiste, blesse mon talon, alors que je voudrais cheminer tranquille, le long d'un simple récit qui expliquerait [...] comment, de la haine de la lecture, j'ai accédé à l'amour des livres. (CAL, 51)

Ce blocage initial n'a pas empêché Agnès Desarthe ni Marianne Alphant d'accomplir une forme de *cursus honorum* de la lectrice, puisqu'elles sont toutes deux passées par l'École normale supérieure et devenues écrivaines ; mais leurs souvenirs de lecture ne sont pas orientés vers ce point d'arrivée. Face à la blessure originaire, les lectrices élaborent un autre récit, substituant au récit de vocation un processus incertain de rédemption ou de guérison<sup>5</sup>.

- 
3. Marianne Alphant, *Petite nuit*, Paris, P.O.L., 2008 (désormais PN) ; Agnès Desarthe, *Comment j'ai appris à lire*, Paris, Stock, 2013 (désormais CAL). NB : cette mécanique joue à plein en revanche, y compris au féminin, dans la littérature jeunesse (voir Justine Breton (dir.), « Ces petites filles qui lisent », *Cahiers Robinson*, n° 51, 2022).
  4. Voir par exemple le souvenir de *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy dans *Un ange cornu avec des ailes de tôle* de Michel Tremblay (Arles, Actes Sud, 1994, p. 164) ou celui de *L'appel de la forêt* de Jack London dans *Pour l'amour des livres* de Michel Le Bris (Paris, Grasset, 2019, p. 33-34).
  5. Voir par exemple Marie-Aude Murail (dir.), *Un amour d'enfance*, Paris, Bayard Éditions Jeunesse, 2007, préface. Il s'agit d'une enquête réalisée auprès d'auteur-riche-s jeunesse sur « le livre qui a marqué leur enfance ». Les larmes y coulent à flot à la lecture ou à la relecture, tant pour les auteurs que pour les autrices,

Au lieu du « comment je suis devenu écrivain » des autobiographies de lecteur, on trouve dans les autobiographies de lectrices un « comment les livres m'ont trahie, puis sauvée » – ce qui n'implique pas le même type d'agentivité, et suggère que lire en autrice n'est pas la même chose que lire en auteur<sup>6</sup>.

J'étudierai les manières de lire qui se font jour dans les essais et autobiographies de quelques autrices contemporaines, pour dégager dans un premier temps l'*éthos* de la lectrice contemporaine. De là, je montrerai ce qu'il advient à la lectrice, et à quelles aventures elle s'expose au pays de la lecture. D'abord trahie, puis (dans une certaine mesure) sauvée, la lectrice qui sert de protagoniste à *Comment j'ai appris à lire* et *Petite nuit* reste un personnage féminin, avec les faiblesses et les atouts que cela implique.

### 1. Que la lecture est une affaire de midinettes : l'*éthos* de la lectrice

Comme le rappelle Marie Baudry, la lectrice est « l'anti-lecteur par excellence, ou le mauvais lecteur par excellence<sup>7</sup> ». Retournons pour voir en quoi consiste cette lecture féminine à l'incroyable page d'Edmond de Goncourt sur la prostituée liseuse dans *La Fille Élixa*, dans laquelle la condescendance classiste le dispute au sexisme – sans parvenir à convaincre que cette manière de lire est vraiment mauvaise.

Chez la femme du peuple, qui sait tout juste lire, la lecture produit le même ravissement que chez l'enfant. Sur ces cervelles d'ignorance, pour lesquelles l'extraordinaire des livres de cabinet de lecture est une jouissance neuve, sur ces cervelles sans défense, sans émoussement, sans critique, le roman possède une action magique. Il s'empare de la pensée de la liseuse devenue tout de suite, niaisement, la dupe de l'absurde fiction. Il la remplit, l'émotionne, l'enfièvre. [...] Toujours son imagination devient la proie pantelante d'une fabulation planant au-dessus des trivialités de sa vie, et bâtie, fabriquée dans la région supérieure des sentiments surnaturels d'héroïsme, d'abnégation, de sacrifice, de chasteté.

[...] Le roman ! qui en expliquera le miracle ? Le titre nous avertit que nous allons lire un mensonge, et au bout de quelques pages, l'imprimé menteur nous abuse comme si nous lisions un livre « où cela serait arrivé ». Nous donnons notre intérêt, notre émotion, notre attendrissement, une larme parfois à de l'histoire humaine que nous savons ne pas avoir été. Si nous sommes ainsi trompés, nous ! comment l'inculte et candide femme du peuple ne le serait-elle pas ? Comment ne croirait-elle pas à sa lecture avec une foi plus entière, plus naïve, plus abandonnée, plus semblable à la foi de l'enfant qui ne peut

---

mais en général de manière plus euphorique que blessante. Cependant, quand la lecture traumatique apparaît, c'est toujours sous la plume des autrices.

6. J'emploie le terme d'agentivité en combinant deux contextes d'emploi, en études de genre et en linguistique. Voir Noémie Marignier, « Pour l'intégration du concept d'*agency* en analyse du discours », *Langage et société*, vol. 170, n° 2, 2020, p. 15-37. D'une part, je m'appuie sur la définition de Lois McNay, comme capacité à agir dans le monde de manière autonome (« Agency », dans Lisa Disch et Mary Hawkesworth (dir.), *The Oxford Handbook of Feminist Theory*, New York, Oxford University Press, 2015, p. 40). La notion d'*agency* pose problème aux théoriciennes féministes de la deuxième et de la troisième vagues, car elle semble cautionner un système de valeurs masculin (voir Bronwyn Davies, « The Concept of Agency: A Feminist Post-Structuralist Analysis », *Social Analysis: The International Journal of Anthropology*, n° 30, 1991, p. 42-53). L'approche linguistique du terme étudie les manières dont grammaire et syntaxe mettent ou non en position de sujet les énonciateurs (voir Alessandro Duranti, « Agency in Language », *A Companion to Linguistic Anthropology*, Oxford, Blackwell, 2004, p. 451-473).
7. Marie Baudry, *Lectrices romanesques : représentations et théorie de la lecture aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 426.

lire un livre sans se donner à lui et vivre en lui ? Ainsi de la confusion et de la mêlée de ses sensations irréflechies avec les choses qu'elle lit, la femme du peuple est impérieusement, involontairement amenée à substituer à sa personne le personnage imaginaire du roman, à se dépouiller de sa misérable et prosaïque individualité, à entrer forcément dans la peau poétique et romanesque de l'héroïne : une véritable incarnation qui se continue et se prolonge longtemps après le livre fermé<sup>8</sup>.

Le passage au « nous » fait entendre l'ambiguïté de ce texte : si Goncourt présente la lecture féminine comme une aliénation, il reconnaît que toute lecture, en réalité, comporte une forme d'investissement éthique. Cet investissement est dénoncé ici comme moralisateur et naïf, mais entrer dans une « peau poétique et romanesque » reste tentant. L'envie de réinvestir ce mode de lecture par projection n'a rien d'extravagant : elle fait simplement de moi une lectrice de mon temps, et s'inscrit dans le sillage de travaux comme ceux d'Yves Citton (*Lire, interpréter, actualiser*, 2007), de Marielle Macé (*Façons de lire, manières d'être*, 2011), de Jacques Bouveresse (*La Connaissance de l'écrivain*, 2008), du Todorov de *La Littérature en péril* (2007), qui s'efforcent de renouer les liens entre le contenu des romans et la vie des lecteur-ric-e-s. L'opération n'est cependant pas sans risque, selon Marie Baudry :

Quant à la fascination contemporaine pour la figure de la lectrice, pourtant si à rebours de toute esthétique du second degré, elle me semble témoigner d'une forme d'idéalisation de l'identification, du mouvement empathique et fusionnel avec l'œuvre lue ou contemplée, que notre âge critique condamnerait ou mépriserait. Les représentations de lectrices continuent de porter le rêve – non sans une coloration souvent sexiste où la femme reste l'Autre, l'envers, l'enfant – d'une relation immanente et directe avec l'œuvre d'art<sup>9</sup>.

Lecture féminine et lecture enfantine sont pareillement renvoyées à leur caractère régressif, sans pour autant que le rêve de l'immersion soit disqualifié. Les lectrices contemporaines peuvent-elles donc verser dans les travers de la liseuse sans s'autodénigrer ou se ridiculiser ?

La manière dont les écrivaines contemporaines définissent la lecture féminine, en effet, semble sexiste, au moins pour deux raisons. D'abord, parce que reconnaître une différenciation genrée de la lecture implique une essentialisation contre laquelle le féminisme lutte au moins depuis Beauvoir. Ensuite, parce qu'après #MeToo, la sexualisation de la lectrice (le « ravissement » de cette prostituée, selon le mot de Goncourt), son objectivation, la passivité de sa posture peuvent d'autant plus heurter.

Faut-il dès lors mettre les revendications sentimentales des liseuses sur le compte d'une ironie dénonciatrice ? Les autrices ne participent-elles pas à leur propre dévalorisation en donnant voix à ces clichés ? Faut-il y lire une intériorisation de la domination ? Pour tenter de lever ces ambiguïtés, voyons comment les lectrices tentent de se réapproprier<sup>10</sup> les

---

8. Edmond de Goncourt, *La Fille Élisa*, éd. David Baguley, Paris, Honoré Champion, 2010 [1877], p. 132-133.

9. Baudry, *Lectrices romanesques*, op. cit., p. 435.

10. Sur la réappropriation des insultes, voir Judith Butler, *Le Pouvoir des mots : discours de haine et politique du performatif*, trad. Charlotte Nordmann, Paris, Éditions Amsterdam, 2017. Pour une mise au point historiographique, voir Marie-Anne Paveau, « La resignification. Pratiques technodiscursives de répétition subversive sur le web relationnel », *Langage et société*, vol. 167, n° 2, 2019, p. 111-141.

caractères tour à tour sexualisé, sentimental, passif, vulnérable, maladif de la liseuse<sup>11</sup>, et ce que ce geste permet d'accomplir.

### 1.1. Le ravissement de la lectrice

Dans les quelques témoignages récents sur lesquels je vais m'appuyer ici, se dessine un *éthos* de lectrice qui reprend les traits du portrait de la prostituée liseuse<sup>12</sup>. Dans leur description sensuelle et amoureuse de la lecture, les lectrices prêtent en effet le flanc à leur propre sexualisation<sup>13</sup>. Cependant, les métaphores auxquelles elles ont recours tentent d'opérer un renversement positif, de la sexualisation au ravissement. Dans *Les hommes qui me parlent*, Ananda Devi raconte se saisir des livres avec une gourmandise sensuelle :

Ceux qui n'écrivent pas ou ne sont pas de grands lecteurs peuvent-ils comprendre le frémissement de sensualité lorsque l'on se dirige vers un livre connu et aimé, qu'on le fait basculer hors de l'étagère, qu'on en caresse la couverture et qu'on l'ouvre au hasard, pour goûter les mots et les laisser rayonner en soi ? Happer une phrase, la laisser couler sur la langue et dans le cerveau. Entrer dans le monde que ces auteurs ont créé, et dont chaque lecteur est l'habitant. [...] Je fais cela avec Toni Morrison, avec J.M. Coetzee, avec Albert Cohen, avec Céline. Je les prends entre mes mains, je les tiens comme une relique, comme un corps savoureux<sup>14</sup>.

Cet autoportrait en liseuse la montre capable de circuler entre les mondes et d'habiter la fiction. Mais le rapport au livre est même fondé sur une sorte de pénétration mutuelle, qui relève à la fois de la caresse et de l'innutrition. Nina Bouraoui revendique une même passion amoureuse pour le livre, à propos de ce qu'elle nomme son « livre fétiche », *Passion simple* :

Annie Ernaux ferme son récit en affirmant que réussir sa vie, c'est éprouver une passion pour un homme ou pour une femme. Le livre, à sa sortie, a divisé ses lecteurs, malgré son grand succès. Deux catégories s'affrontaient, ceux qui avaient aimé à en perdre la raison et les autres : moi je m'enroulai dans ses pages comme l'on s'enroule dans un drapeau<sup>15</sup>.

Ce « drapeau » n'est pas que l'étendard de la passion : il fait entendre à la fois « drap » et « peau », les pages devenant des draps dans lesquels se rouler.

Mais la lectrice peut aussi se présenter de manière beaucoup plus passive. C'est le cas de Gaëlle Josse, qui se dit « ravie » par *Le Ravissement de Lol V. Stein*, décrivant la lecture comme un orgasme :

- 
11. J'entends ici « liseuse » au sens d'Albert Thibaudet, c'est-à-dire d'une part la lectrice pour qui le monde du roman existe réellement, et d'autre part celle qui lit de manière émotive et non analytique. Voir « Le Liseur de romans », dans *Réflexions sur la littérature*, éd. Antoine Compagnon et Christophe Pradeau, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2007, p. 1676.
  12. Qu'ils apparaissent dans des recueils ou des essais, il s'agit toujours de textes à la première personne dans lesquels l'autrice s'exprime en son nom propre.
  13. Pour récapituler la conception sexiste de la lectrice, voir l'analyse par Peter Szendy du couple de lecteurs de *Si par une nuit d'hiver un voyageur (Pouvoirs de la lecture)*, Paris, La Découverte, 2022, p. 126-130.
  14. Ananda Devi, *Les Hommes qui me parlent*, Paris, Gallimard, 2011, p. 81.
  15. Stéphanie Khayat (dir.), *La Bibliothèque des écrivains : le livre qui a changé leur vie*, Paris, Flammarion, 2021, p. 63.

J'ai lu et quelque chose a cédé. Je me suis abandonnée à quelque chose de plus grand, de plus fort qu'un seul désir de lecture, je me suis livrée à quelque chose d'irrésistible. Un soulèvement de tout l'être. La découverte brutale, aiguë, du continent d'une langue, de la brûlure d'une langue, de l'absolu d'une écriture qui ne ressemblait à rien de ce que j'avais pu lire.

D'une langue qui m'a saisie, qui m'a fait trembler. On peut, vraiment, écrire comme cela ? Oui, il y eut bien ravissement. Rapt. Capture. J'étais prise<sup>16</sup>.

Du « rapt » à la « capture », on voit s'articuler sexualisation et enfermement de la lectrice. Ici « prise » ne doit pas être entendu que comme « captivée », mais aussi comme « prisonnière ». Le moment du ravissement est aussi celui d'un figement :

Je n'ai jamais relu *Le Ravissement de Lol V. Stein*. Le Folio jauni aux pages fatiguées est toujours à sa place, près de tous les autres façonnés dans cette même langue. Je ne le relirai pas. J'aime le souvenir de cet amour parfait. Peut-être faut-il se garder du risque de moins aimer, qui sait ? Que deviennent nos amours à l'épreuve du temps ? *Et de loin, avec des doigts de fée, le souvenir d'une certaine mémoire passe*<sup>17</sup>.

Préférant le souvenir du livre au livre même, la lectrice s'enferme dans une mémoire répétitive, une nostalgie régressive, un silence idolâtre. Nathalie Piégay appelle ce rapport mémoriel au roman « hystérisation »<sup>18</sup>. Alors que Gaëlle Josse ne semble pas regretter cette fétichisation nostalgique, on s'éloigne ici du paradigme masculin de la rencontre des livres comme permettant de se construire une identité puis de trouver sa voix<sup>19</sup>. Le ravissement, au contraire, est aussi un vol : il prive la lectrice de sa voix. Cette tentative de renversement positif de la lecture passive en lecture passion n'en corrige donc pas le caractère sexiste : assoupie dans le livre comme une héroïne de conte, la lectrice s'est fait enlever et attend encore que quelqu'un vienne la chercher.

## 1.2. La prisonnière : l'effacement de la lectrice

Loin de favoriser le processus de subjectivation, la lecture passionnée le bloque. Alphant reconnaît plonger dans les livres pour mieux s'y perdre : « Les détails qu'elle lit dans les livres, les petits faits vrais, les effets de réel, cher professeur Freud, est-ce qu'ils ajoutent à la vie ou empiètent sur sa réalité ? » (*PN*, 148). L'érudition devient un labyrinthe sans fond, où la lec-

---

16. *Ibid.*, p. 125.

17. *Ibid.*, p. 126. La citation ne comporte pas le « Et » initial (voir Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, dans *Œuvres complètes*, éd. Gilles Philippe, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. 2, 2011, p. 316-317).

18. Nathalie Piégay ne distingue pas entre lecteur et lectrice, même si le terme est à connotation féminine : « Lorsque la mémoire du roman est mise en scène, c'est [soit] pour insister sur le risque de dépersonnalisation et de déréalisation qu'elle représente, soit pour manifester, dans une fictionnalisation du souvenir d'enfance, sa valeur régressive et orale. Dans les deux cas, cette mémoire relève d'une hystérisation du rapport à soi et au texte. » (« Mémoire régressive, mémoire hystérique, mémoire obsessionnelle », *Tangence*, n° 120, 2019, p. 34).

19. Voir sur ce point Jean-Philippe Toussaint sur la lecture de *Crime et Châtiment* (*L'Urgence et la patience*, Paris, Minuit, 2012, p. 70-71), ainsi que Patrick Chamoiseau sur la lecture de *Malemort* de Glissant (*Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997, p. 92-93).

trice se disperse en collectionnant des anecdotes sur des *minores*, petits cailloux qui n'indiquent plus aucun chemin. Le centon initial, collection d'*incipit* renvoyant à des souvenirs de lecture, montre une narratrice se incapable de recourir à ses propres mots. S'ils sont l'unique médiation possible du sujet, les livres n'empêchent-ils pas tout simplement l'introspection de prendre place ?

Et comment peut-on ainsi se voir, puisqu'on ignore de quoi on a l'air, puisqu'on n'a pas de visage en lisant ? Les photos qui la montrent dans cette occupation – sur la plage avec *Les Provinciales*, l'été 95, ou à la terrasse d'un café à Venise pendant des vacances de Pâques des années soixante-dix, lisant Thomas Mann – montrent un visage lisse, entièrement inexpressif, comme si les images déclenchées par le texte, le trouble, la passion, la vitesse de pensée, étaient trop privées pour jamais affleurer. On ne voit d'ailleurs pas les yeux, les paupières sont baissées ; on dirait que la liseuse dort. Elle rêve, absente. (108)

Sage comme une image, la liseuse est retranchée du monde et privée de tout moyen d'expression. Là où les théories contemporaines de la lecture valorisent au contraire une lecture active, interprétante, participative, Alphant fait de la lecture une manière de s'absenter. Cherchant à expliquer, à rebours de l'hypermnésie d'Alphant, la mauvaise qualité de ses souvenirs de lecture, Justine Augier invoque de même dans l'essai qu'elle consacre aux pouvoirs de la littérature la manière non distanciée dont elle lit – se sentant dans l'obligation de faire place à l'auteur, aux dépens de son moi :

[la littérature] [...] réactive une manière enfantine de se réinventer, [...] fait souffrir un peu l'ego et si je me souviens mal des livres c'est aussi pour cette raison, parce que lorsque je lis vraiment, je deviens incapable de distance critique, m'en remets tout à fait à l'auteur, adhère et le laisse me pousser un peu hors de moi, accepte cette forme d'effraction, de léger bousculement<sup>20</sup>.

Pas de drame ici, mais une habitude prise, celle de s'effacer. L'humilité de la lectrice ressemble fort à une manière de consentir à sa propre invisibilisation.

### 1.3. Vulnérabilité de la lectrice et pathologies de la lecture

Ce renoncement à soi est présenté par Alphant comme une expérience d'altération de la conscience – variation pathologique sur l'enchantement décrit par Proust dans les « Journées de lecture »<sup>21</sup> :

Tout grand lecteur sait qu'il y a de la maladie dans la lecture, des états *physiques* d'ivresse, de dédoublement, d'addiction. Il y a ces journées de lecture dont on sort égarée, droguée, comme après un de ces épisodes alcooliques qu'on a pu appeler des *neuvaines*. Il y a cette capacité d'absorption par un livre dont on ne peut s'arracher, qui vous habite quoi qu'on fasse après l'avoir posé et qui vous tient comme une obsession. Il y a ces états quasi dépressifs à la fin d'un livre passionnément aimé, voire à la mort des

---

20. Justine Augier, *Croire : sur les pouvoirs de la littérature*, Arles, Actes Sud, 2023, p. 45.

21. Marcel Proust, « Journées de lecture », dans *Essais*, éd. Antoine Compagnon, Christophe Pradeau et Matthieu Vernet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2022, p. 562-594.

héros [...]. Mais on ne cherche pas à guérir ni même à soigner ces états seconds, obsédés, somnambuliques de la lecture, ces crises, ces accès de monomanie, ces symptômes d'addiction, au contraire<sup>22</sup>.

Dans son investissement passionné, dans les états somnambuliques qu'évoque Alphant, la lectrice s'expose et se met en danger – en particulier dans les lectures d'enfance, qui occupent une grande place dans les souvenirs de lecture. Jusque dans un essai consacré à la bibliothérapie, l'art de guérir par les livres, on peut lire cet avertissement de Régine Detambel :

Quand on ignore les mots, quand on ne connaît pas encore, dans sa chair, les sensations décrites, quand ni l'intelligence ni le bon sens ne peuvent vous raisonner, alors on peut être, à vie, marquée par un livre anodin. La lecture est une rencontre à laquelle personne ne prépare, le risque en fait organiquement partie. Pour faire tomber à genoux, un livre n'a pas besoin d'être Bible<sup>23</sup>.

Lire met donc la lectrice enfant dans un état de vulnérabilité particulière. Desarthe en donne un exemple frappant en racontant qu'elle a été « terrassée », brisée « en mille morceaux » par le conte de la Reine des neiges, pensant qu'un des milliards d'éclats de verre répandus dans le monde viendrait forcément frapper son œil et la rendre « mauvaise » à son tour (CAL, 25-26). On peut voir dans cette multitude d'éclats circulant dans l'univers une allégorie de la lecture – une lecture susceptible de s'engouffrer par les yeux dans le corps d'une lectrice sans défense, et d'y semer le chaos.

Terrifiée, la fillette décide de ne plus rien lire. Là où Alphant admet une boulimie de lecture, Desarthe semble faire l'inverse en invoquant le refus des nourritures livresques, mais en réalité il s'agit du revers de la même pathologie. Alors qu'elle est déjà une étudiante brillante, elle redevient bébé devant les textes qu'on prétend lui donner à la becquée :

Je vais en cours, je passe des examens, je reçois de bonnes notes, mais je ne lis aucun des romans au programme. Je ne peux pas, je ne veux pas, je ne sais pas comment m'y prendre. Je me contente de la quatrième de couverture, de l'adaptation cinématographique et de ce qu'en disent les professeurs. Si j'ouvre le livre, je ne comprends rien – et ce n'est pas parce que c'est de l'anglais –, je ne comprends rien parce que je refuse de comprendre, je recrache, je détourne le visage, comme font des petits enfants avec la nourriture. Il est hors de question que cela pénètre en moi. (46)

Les lectrices contemporaines ne reculent donc pas devant le caractère régressif de la lecture : Marie Baudry nous avait averti-e-s que la lectrice était enfant autant que femme. Mais la régression peut elle aussi trouver un renversement positif : elle devient un instrument de retour aux origines et d'exploration de la psyché. Dans *Comment j'ai appris à lire* comme dans *Petite nuit*, c'est justement grâce à la régression à laquelle elle invite que la lecture peut aider à trouver des réponses, et à dénouer ce qu'elle a noué.

Passons ainsi de la description de la liseuse à sa trajectoire narrative. Sur le plan de l'éthos, on le voit, la réappropriation des fragilités de la liseuse ne donne pas lieu à un retour-

---

22. Marianne Alphant, « De la lecture à l'analyse », *Le Coq-Héron*, n° 204, 2011, p. 23.

23. Régine Detambel, *Les livres prennent soin de nous : pour une bibliothérapie créative*, Arles, Actes Sud, 2015, p. 114.

nement triomphal, loin de là. L'enjeu est autre : admettant ces fragilités plutôt que les refusant, les lectrices contemporaines les mettent au cœur du récit, et élaborent une trajectoire alternative vers la littérature, fondée sur une trahison originelle.

## 2. Le roman de la lectrice : comment les livres m'ont trahie

### 2.1. Le roman de la jeune Agnès : lecture et oppression

« On veut me faire manger de la France, d'une certaine France, et moi, je recrache, je vomis, je ne veux pas faire partie de cette France-là. » (CAL, 60) : se demandant ce qu'elle rejette en refusant de lire, Desarthe rattache sans peine son dégoût à son roman familial. La première raison de rejeter la lecture que met à jour son enquête, en effet, est le sentiment d'exclusion qu'elle ressent face à la culture lettrée imposée par l'école.

Qu'est-ce qui motivait ma haine pour Alphonse Daudet, Marcel Pagnol, Alain-Fournier ? Ces livres dessinaient une certaine image réaliste de la France. Je suis fille d'émigrés juifs (mon père, de langue maternelle arabe, venait de Libye et d'Algérie, et ma mère était russophone). L'accès au français se gagnait, c'était une bagarre, et dans l'accès au français il y avait une trahison des origines. Je me disais : le livre, qui est le véhicule privilégié de cette culture française, va entrer en moi, et avec lui entreront les collaborateurs, les nazis, etc.<sup>24</sup>

La rencontre avec la culture lettrée est le lieu de l'effraction, et partant de la trahison. Pour cette enfant d'immigrés, cette culture à la fois occidentale, blanche et dominante a des relents collaborationnistes et colonisateurs. Refuser de lire, c'est se braquer contre la tentation de la lectrice à se laisser envahir, et c'est refuser de se laisser coloniser. Desarthe reconnaît cependant, dans l'entretien qu'elle accorde à Laure Murat sur la relecture, que cette angoisse héritée ne la concerne pas au premier chef, avec ses cheveux blonds et ses yeux bleus ; et qu'elle n'est pas le dernier mot de l'énigme. Elle en cache en effet une deuxième, tout aussi fondamentale, mais qui la touche plus directement.

À force de creuser dans ses souvenirs, Desarthe en vient à penser que son sentiment d'exclusion dissimule comme un souvenir-écran la peur des garçons. La découverte de la lecture coïncide en effet avec la découverte très précoce de la domination masculine, lorsqu'on l'envoie, seule avec une autre camarade, à l'école primaire de garçons :

J'ai trouvé, comme je l'ai dit, très facile d'apprendre à lire, mais cet apprentissage, dans mon cas, s'est accompagné d'une autre découverte, bien plus ardue, bien plus effroyable. La révélation alphabétique a, par un hasard malheureux, coïncidé avec la fin de l'indifférenciation sexuelle, la fin de l'innocence, le début du corps féminin comme proie, la découverte de la violence masculine, du silence qui l'entoure, de son absurdité. (CAL, 123)

Sidérée, la fillette évoque « la malédiction d'être une fille sans défense, bâillonnée par un mélange de honte et de stupéfaction » (109-110). Devenue lectrice, et fille par la même occasion, elle ne trouve d'autre mécanisme de défense que de régresser vers le bébé *infans*.

---

24. Agnès Desarthe, dans Laure Murat, *Relire : enquête sur une passion littéraire*, Paris, Flammarion, 2015, p. 158.



La tentation est immense de retourner à l'avant, à la préhistoire de la lecture. Si seulement j'avais pu ne jamais apprendre à lire, car alors, je ne serais jamais allée à l'école, je serais restée à la maison et n'aurais pas connu la souillure et l'angoisse qui rendent muette. Tout s'est mélangé : lecture et abus sexuel, apprentissage et trahison de l'héritage, innocence et ignorance [...]. (126)

Desarthe présente la découverte de la domination masculine comme concomitante de l'apprentissage de la lecture, non comme un contenu imposé par les livres mêmes. Le fruit défendu de la lecture a fait sentir à l'enfant, sans rien expliciter, deux dominations croisées, la domination coloniale et la domination de genre. Mais l'assimilation entre domination masculine, domination coloniale, oppression de l'immigré semble provenir des associations de la fillette :

Voici, à présent, comment les choses m'apparaissent : apprendre à lire, c'est apprendre les garçons. Apprendre les garçons, c'est devenir une proie. Être une proie dans la cour d'école, c'est être une proie dans la France occupée. Être une fille, c'est comme être juive. Être poursuivie par les garçons, c'est comme être traquée par les nazis. (110-111)

Et pourtant, cette assimilation de l'apprentissage de la lecture avec les menaces sexiste et nazie n'est pas fortuite. D'une part, elle tient au sexisme d'un système scolaire qui n'a pas prévu de place pour les filles en avance dans leurs apprentissages. D'autre part, la disponibilité même de la lectrice, son ouverture d'esprit, sa capacité à se laisser agir par le texte, l'exposent à la prédation :

Je me souviens cependant avec précision, [...] que, chez moi, c'était l'impression d'envahissement qui l'emportait, une annexion de mon intériorité, une colonisation de mes sentiments. Je me sentais possédée. L'écrivain m'imposait sa vision et j'en devenais prisonnière. Peut-être étais-je trop réceptive, peut-être souffrais-je d'une confusion des rôles. L'arrivée du livre dans ma vie s'étant malencontreusement accompagnée d'une expérience de prédation du féminin par le masculin, accueillir, recevoir, tout cela devenait hantise, menace pour l'intégrité. (161-162)

La narratrice finit donc par mettre des mots sur un réseau d'angoisses informulées pour l'enfant ; mais elle donne dès le début de l'essai un exemple qui laisse entrevoir le processus de dénégation mis en œuvre par la fillette pour se protéger des lectures les plus menaçantes. L'indignation qu'éprouve la jeune Agnès à la lecture de *La Chèvre de M. Seguin*, au collège, tient à un détail lexical :

Je suis même outrée quand je découvre dans *La Chèvre de monsieur Seguin* que « houppebande » signifie « long manteau » ; je me souviens de la phrase : « Ses longs poils blancs qui lui faisaient comme une houppebande. » Il est évident, selon moi (qui ai passé de longues heures à contempler des caprinés en tout genre), que la houppebande désigne plutôt l'ensemble houppebande/barbiche caractéristique de ces animaux aux étonnants yeux jaunes pourvus de pupilles rectangulaires. Comment peut-on comparer des poils à un manteau ? C'est si pauvre ! Je m'obstine. Je contredis le professeur de français. Je m'aperçois en écrivant ces mots que mon indignation est quasiment intacte. (44-45)

Il est fort possible que cette indignation toute verbale dissimule comme un souvenir-écran la peur du loup, de la mise à mort qui clôt le conte, et qui est aussi un viol symbolique. Hélène Merlin-Kajman raconte dans *Lire dans la gueule du loup* : « Mais quand je relis le conte, "la belle fourrure blanche toute tachée de sang" de Blanquette sur laquelle le loup se jette pour la manger me reste tout de même en travers de la gorge, si je puis dire...<sup>25</sup> ». On s'étonne moins, dès lors, que chez Desarthe, le lien entre agression sexuelle et lecture soit formulé de manière quasi explicite : « Et la lecture, dans tout ça ? La lecture, c'était un autre genre d'effraction, la pénétration d'un cerveau dans le mien. » (111-112) – la correction du terme d'effraction par celui de pénétration faisant affleurer à la surface de la phrase l'idée de viol.

Bien que Desarthe endosse la responsabilité de l'association paralysante entre lecture et violence, on comprend que le contenu même des livres a contribué à instaurer cette association. C'est le genre de la lectrice qui la met en danger – et à l'ère d'après #MeToo, les récits féminins de violence subie à la lecture émergent de plus en plus<sup>26</sup>.

## 2.2. Mauvais genre : coups et blessures

« Enfant, j'ai eu très peur des livres », déclare Régine Detambel<sup>27</sup>. On l'a vu avec l'exemple de la *Reine des neiges* : la terreur porte sur le corps de la lectrice, ce corps qu'elle a laissé derrière elle pour s'immerger dans le livre, avant d'y être cruellement rappelée. Colette racontait déjà un de ces accidents de lecture dans *La Maison de Claudine* : l'enfant s'évanouit de peur au récit d'accouchement détaillé par Zola dans *La Joie de vivre*<sup>28</sup>. Sido conjure l'angoisse en taxant Zola d'ignorance (qu'en saurait-il, puisque c'est un homme), protège sa fille contre un livre qui renvoie les femmes au danger de mort qu'elles encourent. Reste que la lectrice peut ainsi être brutalement ramenée aux limites de son propre corps par la découverte de violences encore ignorées (viol, accouchement, avortement, etc.). Aussi Régine Detambel explique-t-elle que sa bibliothèque n'était pas pour elle un refuge, mais une prison :

La construction de ma bibliothèque me marqua comme celle d'une prison. Il y avait, dans ma chambre, une porte qui donnait sur le palier. Mes parents s'empressèrent de la condamner. Mais au lieu de la masquer avec des briques et du ciment, mon père se contenta d'aller faire couper des planches d'aggloméré pour dresser, devant cette porte, une volée de rayonnages. Ce fut donc à la fois ma bibliothèque et la grille de ma prison. Chaque étagère était un barreau horizontalement disposé, que ma mère avait

---

25. Hélène Merlin-Kajman, *Lire dans la gueule du loup. Essai sur une zone à défendre, la littérature*, Paris, Gallimard, 2016, p. 150.

26. Barbara Havercroft soulignait déjà une décennie plus tôt la fréquence chez les autrices contemporaines des récits traumatiques liés au genre féminin (« Questions éthiques dans la littérature de l'extrême contemporain : les formes discursives du trauma personnel », *Cahiers du CERACC*, n° 5, 2012, p. 21). Mais sa perspective était celle d'une parole se libérant petit à petit, là où les récits de lectrice étudiés ici mettent l'accent sur le silence que parviennent à imposer les livres.

27. Detambel, *Les livres prennent soin de nous*, op. cit., p. 120.

28. Colette, *La Maison de Claudine*, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. 2, 1986, p. 991-992. Voir aussi ce témoignage de Manon Worms rapporté par Hélène Merlin-Kajman : « Mon expérience de lectrice de *La Joie de vivre* a retenu cette seule exacerbation du naturalisme dans la scène de l'avortement ou de la fausse couche, je ne sais plus. C'était pour moi proprement traumatique. » (*Lire dans la gueule du loup*, op. cit., p. 187).

recouvert de papier adhésif. Ensuite ils apportèrent les livres, comme des briques, des parpaings, des matériaux de construction durable, et le poids du papier m'interdit toute évasion.

J'avais des livres à profusion : Balzac, Zola, un XIX<sup>e</sup> siècle dans lequel une adolescente des années 1970 ne pouvait pas se reconnaître. Il y eut aussi *Ainsi soit-elle* des sœurs Groult, qui m'avait fait si peur, car il y avait des citations de Sade à toutes les pages, des triangles de bois pour déchirer l'anus, des balançoires pour torturer. C'est donc ça, être une femme<sup>29</sup> ?

La découverte du livre remet la lectrice à sa place, l'assigne ou la réassigne, plus qu'elle ne lui permet de trouver sa place<sup>30</sup>. Difficile d'imaginer par ailleurs que l'évolution d'une génération à l'autre améliore les choses, puisqu'Alice Zeniter a pointé encore récemment le manque criant de figures féminines « habitables », de supports de projection satisfaisants, dans ces mondes d'hommes que sont les romans – Desarthe, de même, ne trouvera pas de résonance dans le moindre personnage féminin avant la rencontre relativement tardive de Yentl (*CAL*, 122-123). Ses formulations humoristiques atténuent à peine un constat plutôt désespérant<sup>31</sup>. Pour éviter les écueils de la passivité structurelle et de la menace physique, pour retrouver une mesure d'agentivité<sup>32</sup>, la solution la plus économique que trouve la jeune lectrice est de renier son genre :

Je lisais enfermée dans une chambre dont mon petit corps et mon statut de mineure ne me permettaient pas de sortir, ou jamais assez loin, et les personnages féminins que je rencontrais lors de ces lectures étaient elles-mêmes des prisonnières, des recluses ou des ballottées par la volonté des forts. Forcément, je me projetais dans l'autre genre, celui qui agissait, celui contre qui les quatre murs d'une chambre ou d'une cellule paraissaient ne rien pouvoir. J'ai été un homme presque tout le temps de ma vie de lectrice. D'abord avec un immense plaisir et puis avec un certain agacement, dû à la lassitude, sans doute<sup>33</sup>.

Mais jouer à être un garçon ne permet pas d'effacer les lectures blessantes faites enfant et adolescente :

---

29. Detambel, *Les livres prennent soin de nous*, op. cit., p. 148-149.

30. Comme le suggérait Thomas Pavel à propos des protagonistes romanesques dans *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003, p. 47.

31. « Car lorsque je repense à plus de vingt ans de lectures, mes souvenirs ne me présentent pas une frise de personnages féminins aimables, surprenants ou forts parmi lesquels faire mon choix. Au contraire, ils font dérouler une kyrielle de figures de second plan, objets de désir d'un héros masculin, éléments souvent passifs, propres à être enlevés, séquestrés, empoisonnés (parfois les trois consécutivement), une myriade de silhouettes alanguies, au teint pâli par des amours malheureuses, visage collé à la fenêtre, quelques folles enfermées ici ou là, des princesses cornéliennes mourant comme foudroyées par l'intensité d'un chagrin d'amour, des princesses raciniennes se suicidant pour éviter la disgrâce d'un désir scandaleux, des femmes d'âge mûr ou des petites filles abusées et violées, et, bien sûr, une cohorte d'épouses souvent délaissées, forcément domestiques et tristement adultères. Comment pourrais-je dire que je m'identifie à elles ? Ou bien que je préfère telle kidnappée à telle pendue ? » (Alice Zeniter, *Toute une moitié du monde*, Paris, Flammarion, 2022, p. 18-19).

32. Ici je suis plus proche de l'*agency* au sens de Judith Butler, que Charlotte Nordmann traduit par « puissance d'agir », c'est-à-dire une forme de résistance qui peut trouver à se déployer par des chemins de traverse dans une situation d'oppression (*Le Pouvoir des mots*, op. cit.).

33. Zeniter, *Toute une moitié du monde*, op. cit., p. 21.

Je repense à ce passage, clair, droit et triste des *Argonautes* dans lequel Maggie Nelson raconte que les premières représentations de la sexualité qu'elle a connues à travers ses lectures d'adolescente étaient des histoires de viols ou d'attouchements : « Ta sexualité va se construire autour de ça. Il n'y a pas de groupe témoin à qui on aurait donné un placebo. Je ne veux même pas parler de "sexualité féminine" tant qu'il n'y aura pas de groupe témoin. Et il n'y en aura jamais. » Je ne saurais jamais comment j'aurais pu être femme si j'avais grandi avec d'autres lectures, c'est impossible<sup>34</sup>.

Cette peur de son propre genre et de la sexualité au féminin relie la Beauvoir du *Deuxième Sexe* à l'autrice contemporaine, en passant par la jeune Agnès dans la cour de l'école primaire de la rue Jenner, dans les années 1970 : le progrès historique ne semble pas vraiment en marche !

Paradoxalement, le remède est aussi dans les histoires, comme le suggère Hilde Lindemann, ou dans des « contre-histoires<sup>35</sup> » – et nos autrices ne semblent pas songer à le chercher ailleurs. De même, reconnaître l'ambivalence du *pharmakon*, de ce remède trop puissant que sont les livres, n'empêche pas Detambel de conclure que la lecture a le plus souvent un impact thérapeutique positif<sup>36</sup>. Si elle est capable de blesser, de réassigner, d'enfermer, la lecture peut-elle aussi fournir une mesure de guérison ou de réconciliation ?

### 3. Le roman de la lectrice : comment les livres m'ont sauvée

#### 3.1. La petite mort de la lecture

Dans *Petite nuit*, à force d'oubli ou de dénégation de soi, la lectrice finit par frôler la mort. Mais ce moment la ramène à l'expérience de la lecture, qui lui est étrangement similaire. La lecture est donc décrite comme une expérience de traversée du royaume des morts. L'*explicit* rejoue ainsi le motif de la *nekuia* en racontant la tentation du suicide<sup>37</sup>.

Comme on s'enfonce dans un livre, passant et repassant le seuil avec Heathcliff, la marquise d'O..., Madame Thérèse, levant les yeux vers le ciel, un instant tout est confus, l'air trouble, quel jour sommes-nous, qui es-tu, quel âge as-tu, questions des infirmiers à celle qui a sombré, paru revenir, hésiter, s'échappant à nouveau, réveillez-vous, Madame [...]. (PN, 243-244)

Cette figure psychopompe de la lectrice rappelle Eurydice, et Léopoldine, qui tient une place centrale dans *Petite nuit* : la disparue que des figures médiumniques, devenues dans la culture

---

34. *Ibid.*, p. 29.

35. Voir Hilde Lindemann, *An Invitation to Feminist Ethics*, New York, Oxford University Press, 2019, p. 64 : « If identities consist of stories, the way to repair them is with further stories. The bigoted, morally degrading master narratives that damage the identity must be uprooted and replaced with *counterstories* – stories that resist the oppressive master narratives by portraying the subgroup more accurately and respectfully. »

36. Detambel, *Les livres prennent soin de nous*, op. cit., p. 91.

37. Toute ludique et fugitive soit-elle, la *nekuia* est présente aussi chez Desarthe : « Il ne faut surtout pas que je lise : je m'ennuie déjà tant, et lire est si lassant que cela risquerait de me précipiter dans une pathologie mélancolique. [...] Pour moi, lire, c'est mourir un peu. » (CAL, 21). Mais sous la tonalité comique, son essai surgit du même fonds d'angoisse. Le motif fait retour à la fin de l'essai : « La tâche [...] [de la traduction] est a priori impossible. Une fois qu'on l'a néanmoins accomplie, on constate qu'elle est essentiellement épuisante, tuante au sens propre. » (169-170). La confusion entre sens propre et sens figuré relève peut-être du lapsus, mais elle est marquante.

occidentale des allégories de la création littéraire, comme Orphée ou Dante, cherchent à ressusciter. Elle n'investit pas ainsi le rôle de l'auteur, mais admet que la littérature pourrait la sauver. C'est pourquoi la narratrice aspire à ce que l'analyste, non seulement reconnaisse sa souffrance, mais voie en elle la gisante :

Une gisante, une souffrante, comme elle voudrait qu'il la connaisse enfin. À supposer qu'il s'absente un instant du cabinet [...], et qu'au retour il la voie soudain pour de bon, ensanglantée, gisante, *addolorata*, l'âme révélée, la figure que distingue enfin le voyant, Dante, Hugo, le médium, Ulysse, Énée : celle qu'on devient au pays des morts ou en lisant, celle que devrait voir l'analyste mais en est-il capable ? (240-241)

Malgré ce doute, c'est bien le moment de la renaissance, du retour au monde des vivants, le moment où la lectrice reprend ses esprits et constate son amnésie partielle, qui clôt le livre sur un ultime recommencement : « oh finir, aller jusqu'au bout, s'abandonner au livre, s'ensevelir trois jours et trois nuits, petite mort, avant de repasser le seuil égarée reprenant pied, je lisais, que m'est-il arrivé ? » (248). La lecture mène sur le seuil du royaume des morts, mais les auteurs peuvent vous ramener du côté des vivants.

### 3.2. Mauvaises mères et livres doudous : la lecture peut-elle servir de thérapie ?

Si Alphant ne cherche pas à réfuter la vulnérabilité de la lectrice, c'est parce que cela lui permet de mettre en avant le pouvoir guérisseur de la littérature<sup>38</sup>. C'est justement la vulnérabilité extrême de la lectrice qui lui fait rechercher les seuls livres susceptibles de lui porter secours – jusqu'à exclure ceux qui se terminent mal : « Le seul des romans de Zola que je relis régulièrement est, comme par hasard, le seul qui se termine bien : *Au bonheur des dames*. C'est un délice pur. La lecture ne doit pas vous tromper, vous décevoir, vous trahir, vous faire du mal, vous laisser tomber. C'est le support, le soutien. On est fragile quand on lit<sup>39</sup>. » Pour Alphant, les livres sont donc capables de fournir un réconfort psychique. Le caractère hypermnésique des situations de lecture faisait de ses souvenirs de roman une énigme d'ordre psychanalytique :

*Petite nuit* commence comme ça : j'avais entrepris de faire la liste de toutes les situations de lectures que je me rappelais. Il y a une dimension physique, c'est son corps qu'on revoit en train de lire. Je me revois dans ma chambre d'enfant, ouvrir *Sans famille* et être foudroyée par la première phrase : « Je suis un enfant trouvé. » Ou je me revois à Pesaro lisant la traduction de *L'Énéide* par Klossowski... Pourquoi ? C'est énigmatique. C'est pourquoi cette recherche a été mêlée à la question de la psychanalyse quand j'ai écrit *Petite nuit*. Si ma mère ne m'a pas portée, c'est la lecture qui m'a portée. Je ne retourne

---

38. Elle s'inscrit à ce titre dans le sillage des recherches développées depuis la première guerre mondiale avec les travaux de Sadie Peterson Delaney sur la bibliothérapie. Mais Proust rapprochait déjà en 1905 la lecture d'une cure (« Journées de lecture », art. cit., p. 579). Régine Detambel, qui s'inscrit dans cette perspective, donne comme référence principale *Bibliothérapie* de Marc-Alain Ouaknin (Paris, Seuil, 1994). L'anthologie mi-sérieuse, mi-humoristique d'Ella Berthoud et de Susan Elderkin, *The Novel Cure : An A-Z of Literary Remedies* (Édimbourg, Londres, Canongate Books, 2013) suggère des titres en fonction de la pathologie visée.

39. Marianne Alphant, dans Murat, *Relire*, op. cit., p. 102-103.

pas à l'enfant que j'étais mais plutôt à un lieu imaginaire, un espace mental qui est aussi une langue : celle de la comtesse de Ségur ou de Simenon par exemple, à travers les Maigret. C'est retourner dans un bain<sup>40</sup>.

Elle régresse en réalité plus loin que l'enfance, vers le « bain » de la matrice, le lieu où la mère ne peut pas ne pas porter le bébé. « [L]es livres portent et soulèvent, suppléent aux carences du portage, deviennent ces genoux et ces bras dont on se plaint d'avoir manqué<sup>41</sup> », précise-t-elle : le portage par les livres relève à la fois du *holding* physique et psychique qui pour Winnicott (autre protagoniste de *Petite nuit*) constitue la relation la plus vitale entre la mère et l'enfant, et du transport, du moment où l'on monte au ciel, porté par les anges, comme Julien dans les bras du Léproux.

Cependant, *Petite nuit* ne raconte pas une guérison qui aboutirait à une forme de sublimation : le point d'arrivée est le moment du transfert, la substitution des livres à la mère, un moment en-deçà du langage. Dans ce retour à l'état *infans*, ce n'est pas la voix de la narratrice qui parvient à se faire entendre, ce n'est qu'un pleur de bébé :

Rien de pénétrant, de poignant et de faible comme cette voix, celle qui monte des livres les plus aimés Rémi pleurant tout bas d'avoir quitté sa mère enfant trouvé sans racines orphelin consolé par Capi sa tête sous la main de Rémi avec un petit gémissement voilà ce cri léger ce chant des limbes [...]. (*PN*, 191)

Cette histoire de mauvaise mère et de sauvetage par la littérature a déjà été racontée par Nathalie Sarraute, et brillamment analysée par Déborah Lévy-Bertherat<sup>42</sup>. Cependant, à la différence de la fillette d'*Enfance* qui semble trouver en elle-même, via l'écriture, ses propres ressources de résilience, la narratrice s'en remet à des sauveurs, figures le plus souvent masculines, pères ou frères, psychanalyste, auteurs, à quelques exceptions féminines près (la comtesse de Ségur, Madeleine Blanchet, la princesse égyptienne trouvant Moïse). La scène originaire vers laquelle chemine *Petite nuit*, extraite de *L'Homme qui rit*, met en scène le sauvetage de Dea, l'enfant aveugle (et qui deviendra l'héroïne peut-être la plus angélique et immatérielle d'un Hugo spécialiste en la matière), par Gwynplaine qui devient sa mère, son amant, son monde entier.

Oh mon Dieu, quelque chose a dû mal se passer dès le début. *The mother and infant click* : un déclic, mais il n'a pas eu lieu. Faillite du nursing couple ? C'est dans la chambre d'enfant qu'on peut trouver les germes de la dépression maniaque et de la mélancolie. Dans le salon de la rue de Courcelles où on lui lit la *Légende de saint Julien l'Hospitalier*, dans la chambre de la rue d'Amboise où elle ouvre *Sans famille* et reste foudroyée par la première phrase « Je suis un enfant trouvé » – inutile d'en dire plus, l'incipit a

---

40. *Ibid.*, p. 99.

41. Alphant, « De la lecture à l'analyse », art. cit., p. 23.

42. Selon Déborah Lévy-Bertherat, « Loin du topos de la rencontre euphorique avec le livre dans les autobiographies d'écrivains, *Enfance* explore donc la découverte littéraire en tant qu'expérience traumatique. » (« Bibliothèque rose, habit vert, encre rouge. Premières lectures et traumatisme dans *Enfance* de Sarraute », *Cahiers FoReLLIS*, 1<sup>er</sup> février 2021, p. 17). Elle montre que le souvenir de la lecture de *La Case de l'oncle Tom* suggère le défaut d'amour de la mère, lectrice froide et impersonnelle, tandis que les gravures dont se souvient Natacha en encadrent une troisième qui fait allusion à la négligence maternelle face à sa maladie (en montrant la mort de la petite Eva).

crevé les vitres comme la petite marmite en fonte un jour de rage. Qui m'a trouvée ? est-ce vous, docteur W. ? Elle n'imagine pas qui d'autre aurait pu la recueillir, la soigner, l'élever, la porter jusqu'au divan avec cette douceur enchantée, toute-puissante, du Lépreux ou d'un livre. (112-113)

Pas de reconquête de sa propre agentivité donc, pour cette lectrice qui met au-dessus de tout l'abandon aux livres.

### 3.3. Apprendre à écrire autrement

Un dernier maillon manque cependant à ces romans de la lectrice. Nous avons à présent un livre entre les mains : l'autrice a donc trouvé sa voix, même si le récit des souvenirs de roman ne l'a pas menée jusque-là. Le salut par la lecture n'est au reste pas du même ordre dans les deux essais : pour Marianne Alphant, c'est l'abandon à une lecture régressive qui permet d'être portée par le livre (et par les lecteur-ricerice-s qui, par le truchement du personnage de l'analyste, relancent son propos d'un « oui ? » interrogatif). Pour Agnès Desarthe, pas de *holding* possible, puisque les livres ont commencé par trahir l'enfant. C'est au contraire l'accès à une lecture analytique, technique, formelle, ainsi qu'à la traduction, donc la capacité à dénouer le mécanisme du texte, qui sauve<sup>43</sup>.

Le point commun, cependant, est que dans un cas comme dans l'autre, la lectrice ne devient écrivaine qu'au prix d'une redéfinition de l'activité d'écrivain, par opposition au modèle romantique et post-romantique de l'auteur inspiré, mage, Créateur dominant sa Création : elle devient traductrice, ou elle devient patiente. Ces deux modifications de l'auctorialité infléchissent le récit de vocation. Pour Alphant, écrire, c'est rassembler et mettre en réseau un ensemble d'œuvres dans le creuset de sa psyché, se mettre à l'écoute des multiples voix qui donnent le ton à sa conscience créative, « *incipit* des livres les plus aimés qui forment en nous comme une langue maternelle, maternante, un murmure intime, un rythme, des bribes qui nous reviennent comme notre histoire même, avec une fonction d'élan<sup>44</sup>. » Les souvenirs de lectures, sous forme de citation, opèrent comme des mantras que l'on se récite à voix basse. La pratique du centon mêle la modestie à l'érudition, car ces passages sont lacunaires, relèvent de l'hommage, et mêlent par association libre aux citations plus académiques les attachements enfantins moins légitimes. Le premier centon, qui sert d'*incipit* au livre, se conclut par cette adresse aux livres : « oh ne me quittez pas, vous êtes le monde, c'est vous qui m'avez créée. C'est vous ma mère – mais peut-on le dire ? » (PN, 12). Soulignant son incapacité à sortir de l'enfance, elle assume que sa manière d'écrire consiste à laisser traverser sa page par les textes qui l'ont toujours portée, à garder d'une certaine manière le silence pour mieux les faire entendre : « cette langue qu'elle parle en silence, ce récital, ce bruissement,

---

43. « Et quand je parle de guérison, cette fois, elle est totale, car, à partir de la découverte de Singer, je me mets à pouvoir tout lire. Un verrou a sauté, la dernière réticence a cédé, je n'éprouve plus ni peur, ni ennui, je pleure avec *Le Lys dans la vallée*, j'enchaîne avec *Eugénie Grandet* [...]. Je me transforme. Je deviens une lectrice compulsive, je ne connais plus ni frontières temporelles, ni frontières géographiques. » (CAL, p. 121).

44. Alphant, « De la lecture à l'analyse », art. cit., p. 23.

cette basse rythmée des phrases qui lui viennent, parlant à l'ombre de ces grands lambeaux » (220-221).

Se laisser traverser est aussi la façon dont Desarthe décrit son activité de traductrice, livrant une drôle de topologie cérébrale avec un tamis séparant son cerveau en deux parties (CAL, 143). Alors qu'elle affirmait enfant sa peur de se laisser coloniser mentalement par les livres, en devenant traductrice, elle accepte et assume d'être envahie par les textes (133), la traduction devenant « possession » et « envahissement », offrant un retournement positif au modèle de l'effraction ou du viol convoqué précédemment (162). Écrire en enfant, écrire en traduisant : deux manières de présenter l'écriture avec un degré d'humilité supplémentaire, comme une réécriture.

## Conclusion

Qu'est-ce qui a changé pour la lectrice du XXI<sup>e</sup> siècle ? Maintenant les livres font son salut, là où ils avaient la fâcheuse manie de précipiter sa perdition<sup>45</sup>. Mais ce n'est pas forcément lui rendre son agentivité, ni transformer la figure de la belle endormie en héroïne adulte et armée – dans la mesure où la lectrice se présente comme prête à se confier corps et âme au livre. Quelle mouche a donc piqué les lectrices pour qu'elles aillent ainsi lire dans la gueule du loup ? Nos autrices ne cherchent pas à réfuter l'image honteuse (passive, sentimentale) de la lectrice, mais à se la réapproprier. Cette logique n'est pas sans risque : d'une part, elle maintient une bipolarité fantasmée entre lecture féminine émotive et lecture masculine hermétique ; d'autre part, il est possible que le renversement positif escompté n'efface pas complètement le sexisme initial. Quels sont, dès lors, les bénéfices de cette stratégie ?

Pourquoi s'accrocher à la lecture émotive ? Dans *Lire dans la gueule du loup*, Hélène Merlin-Kajman établit que le partage qu'opère le commentaire des textes doit se conformer au principe médical de *ne pas faire de mal*, ne pas emprisonner les lecteur·rice·s dans un moment traumatique. Ceci passe par la prise en compte dans le commentaire de ce qui dans le texte relève du *punctum*, donc les affects que le texte déclenche, qu'il ne faut pas balayer d'un revers de main. Il faut accepter, au rebours de notre formation intellectuelle et de nos habitudes critiques, que le texte puisse nous faire tiquer, nous toucher : sinon, c'est qu'on est peut-être déjà trop anesthésié·e.

Hélène Merlin-Kajman n'envisage pas que ce fondement retrouvé de la lecture puisse relever d'une lecture féminine ; et pourtant, l'éthique du commentaire qu'elle élabore est marquée par le *care*, le souci d'un·e lecteur·rice qu'il faut aider à jouer pour apprivoiser souffrance ou trauma, au fil d'une lecture co-construite dans l'espace de la conversation. Il y a là quelque chose qui relève du soin, autant que du respect montré aux réactions premières, subjectives, émotives, des lecteur·rice·s. Dire que c'est bien-pensant reviendrait à mon sens à nier la violence, la cruauté que peuvent exhiber et parfois faire subir les textes. Mon but ici n'est pas du tout de disqualifier la proposition de Merlin-Kajman en la réassignant au genre

---

45. Voir Sandrine Aragon, *Des liseuses en péril : Les images de lectrices dans les textes de fiction de La Prétieuse de l'abbé de Pure à Madame Bovary de Flaubert (1656-1856)*, Paris, Honoré Champion, 2003.



féminin ; mais de montrer que ce sont les défauts imaginaires de la lecture féminine qui lui permettent de fonder une éthique de la lecture conçue comme lien social.

Voilà le bénéfice pour l'*éthos* de la lectrice ; et en voici un autre qui concerne les aventures de la lectrice. Assumer de lire en liseuse conduit à élaborer un roman de la lectrice, puisqu'il s'agit soit de s'immerger dans le roman au point de devenir soi-même personnage, soit de faire du livre un personnage qui puisse exister sur le même plan de réalité que la lectrice (« C'est dans cette place laissée en soi à l'autre que naît la possibilité d'une conversation intérieure<sup>46</sup> », écrit Justine Augier). Dans les deux cas, c'est la métalepse qui en vient à définir fondamentalement l'activité de lecture (pourrait-on parler de « critique métaleptique » ?). Pour la lectrice, incarner un personnage à aider, voire à sauver, permet de faire de la critique un chant d'amour ; de retrouver sa dimension subjective en l'intégrant à l'autobiographie. Je pense en particulier aux formulations aussi poétiques que régressives de Cixous, qui dit du livre préféré :

Chacun de nous a un livre secret. C'est un livre chéri. Il n'est pas beau. Pas grand. Pas si bien écrit. On s'en fiche. Car il est la bonté même pour nous. L'ami absolu. Il promet et il tient ce qu'il promet. Nous l'oublions mais il ne nous oublie jamais. Il sait tout de nous mais il ne sait pas qu'il sait<sup>47</sup>.

Je pense qu'il est nécessaire de prendre au sérieux cette défense et illustration de la lecture sentimentale, en la voyant comme un investissement existentiel et éthique, qui permettrait d'élaborer une critique plus subjective, mais aussi plus attentive aux impacts et aux pouvoirs de la fiction<sup>48</sup>. C'est aussi à quoi invitait Judith Schlanger en faisant de la perméabilité au livre la pierre de touche de la lecture – une lecture qu'elle ancre dans l'enfance plus que dans le genre féminin, mais qui semble bien correspondre au modèle qui s'est dégagé au fil de cette étude : « À lire, dit-elle, on s'offre à une altérité indéfinie tout autant que cette altérité s'ouvre à nous. La lecture est poreuse, sans quoi elle serait sans importance. Et si la perméabilité peut prendre des accents plus vifs quand elle est juvénile, elle ne quitte jamais ceux qui lisent, car elle est le secret même de la lecture<sup>49</sup>. »

## Bibliographie

ALPHANT Marianne, *Petite nuit*, Paris, P.O.L, 2008.

— « De la lecture à l'analyse », *Le Coq-Héron*, n° 204, 2011, p. 20-24.

ARAGON Sandrine, *Des liseuses en péril : Les images de lectrices dans les textes de fiction, de La Prétieuse de l'abbé de Pure à Madame Bovary de Flaubert (1656-1856)*, Paris, Honoré Champion, 2003.

AUGIER Justine, *Croire : sur les pouvoirs de la littérature*, Arles, Actes Sud, 2023.

---

46. Augier, *Croire*, *op. cit.*, p. 45.

47. Hélène Cixous, prière d'insérer, dans *Philippines*, Paris, Galilée, 2009.

48. Je ne propose pas de voir dans les lectrices autant de *sensitivity readers* ; mais il me semble difficile de faire l'économie de lectures qui reconnaissent et affrontent les problèmes que peuvent poser les textes à une subjectivité toujours déjà politique.

49. Judith Schlanger, *La Lectrice est mortelle*, Paris, Circé, 2013, p. 141.

- BAUDRY Marie, *Lectrices romanesques : représentations et théorie de la lecture aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
- BAYARD Pierre, *Le Hors-sujet : Proust et la digression*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 1996.
- BERTHOUD Ella et ELDERKIN Susan, *The Novel Cure : An A-Z of Literary Remedies*, Édimbourg / Londres, Canongate Books, 2013.
- BRETON Justine (dir.), « Ces petites filles qui lisent », *Cahiers Robinson*, n° 51, 2022.
- BOUVERESSE Jacques, *La Connaissance de l'écrivain : sur la littérature, la vérité et la vie*, Marseille, Agone, 2008.
- BUTLER Judith, *Le Pouvoir des mots : discours de haine et politique du performatif*, trad. Charlotte Nordmann, Paris, Éditions Amsterdam, 2017.
- CHAMOISEAU Patrick, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997.
- CITTON Yves, *Lire, interpréter, actualiser : pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Amsterdam, 2007.
- CIXOUS Hélène, *Philippines*, Paris, Galilée, 2009.
- DAVIES Bronwyn, « The Concept of Agency : A Feminist Post-Structuralist Analysis », *Social Analysis: The International Journal of Anthropology*, n° 30, 1991, p. 42-53. [www.jstor.org/stable/23164525](http://www.jstor.org/stable/23164525)
- DETABEL Régine, *Les livres prennent soin de nous : pour une bibliothérapie créative*, Arles, Actes Sud, 2015.
- DESARTHE Agnès, *Comment j'ai appris à lire*, Paris, Stock, 2013.
- DEVI Ananda, *Les Hommes qui me parlent*, Paris, Gallimard, 2011.
- DUMAYET Pierre, *Autobiographie d'un lecteur*, Paris, Pauvert, 2000.
- DURANTI Alessandro, « Agency in Language », dans *A Companion to Linguistic Anthropology*, Oxford, Blackwell, 2004, p. 451-473.
- DURAS Marguerite, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, dans *Œuvres complètes*, éd. Gilles Philippe, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. 2, 2011.
- GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2019 [1972].
- GONCOURT Edmond de, *La Fille Élisa*, éd. David Baguley, Paris, Honoré Champion, 2010 [1877].
- HAVERCROFT Barbara, « Questions éthiques dans la littérature de l'extrême contemporain : les formes discursives du trauma personnel », *Cahiers du CERACC*, n° 5, 2012, p. 20-34.
- KHAYAT Stéphanie (dir.), *La Bibliothèque des écrivains : le livre qui a changé leur vie*, Paris, Flammarion, 2021.
- LE BRIS Michel, *Pour l'amour des livres*, Paris, Grasset, 2019.
- LÉVY-BERTHERAT Déborah, « Bibliothèque rose, habit vert, encre rouge. Premières lectures et traumatisme dans *Enfance* de Sarraute », *Cahiers FoReLLIS*, 1<sup>er</sup> février 2021. Disponible sur [cahiersforell.edel.univ-poitiers.fr](http://cahiersforell.edel.univ-poitiers.fr)
- LINDEMANN Hilde, *An Invitation to Feminist Ethics*, New York, Oxford University Press, 2019.
- MCCRAY Lois, « Agency », dans Lisa Disch et Mary Hawkesworth (dir.), *The Oxford Handbook of Feminist Theory*, New York, Oxford University Press, 2015, p. 39-60.
- MACÉ Marielle, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, 2011.
- MARIGNIER Noémie, « Pour l'intégration du concept d'agency en analyse du discours », *Langage et société*, vol. 170, n° 2, 2020, p. 15-37. [doi.org/10.3917/ls.170.0015](https://doi.org/10.3917/ls.170.0015)
- MERLIN-KAJMAN Hélène, *Lire dans la gueule du loup. Essai sur une zone à défendre, la littérature*, Paris, Gallimard, 2016.
- MURAIL Marie-Aude (dir.), *Un amour d'enfance*, Paris, Bayard Éditions Jeunesse, 2007.
- MURAT Laure (dir.), *Relire : enquête sur une passion littéraire*, Paris, Flammarion, 2015.
- OUAKNIN Marc-Alain, *Bibliothérapie*, Paris, Seuil, 1994.
- PAVEAU Marie-Anne, « La resignification. Pratiques technodiscursives de répétition subversive sur le web relationnel », *Langage et société*, vol. 167, n° 2, 2019, p. 111-141. [doi.org/10.3917/ls.167.0111](https://doi.org/10.3917/ls.167.0111)
- PAVEL Thomas, *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003.
- PIÉGAY Nathalie, « Mémoire régressive, mémoire hystérique, mémoire obsessionnelle », *Tangence*, n° 120, 2019, p. 17-35. [doi.org/10.7202/1069140ar](https://doi.org/10.7202/1069140ar)
- ROUXEL Annie, « Autobiographie de lecteur et identité littéraire », dans Annie Rouxel et Gérard Langlade (dir.), *Le Sujet lecteur : lecture subjective et enseignement de la littérature*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, p. 137-152.

SCHLANGER Judith, *La Lectrice est mortelle*, Paris, Circé, 2013.

SZENDY Peter, *Pouvoirs de la lecture*, Paris, La Découverte, 2022.

TODOROV Tzvetan, *La Littérature en péril*, Paris, Flammarion, 2007.

THIBAUDET Albert, « Le Liseur de romans », dans *Réflexions sur la littérature*, éd. Antoine Compagnon et Christophe Pradeau, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2007, p. 1655-1679. Disponible sur [obvil.sorbonne-universite.fr](http://obvil.sorbonne-universite.fr)

TOUSSAINT Jean-Philippe, *L'Urgence et la patience*, Paris, Minuit, 2012.

TREMBLAY Michel, *Un ange cornu avec des ailes de tôle*, Arles, Actes Sud, 1994.

ZENITER Alice, *Toute une moitié du monde*, Paris, Flammarion, 2022.

## « Rien n'est plus secret qu'une existence féminine » : Monique destinataire dans *Alexis ou le Traité du vain combat* de Marguerite Yourcenar

KATHERINE DOIG, Université de Strasbourg

### Résumé

*Alexis ou le Traité du vain combat*, premier roman de Marguerite Yourcenar, met en scène un personnage de lecteur – ou plutôt de lectrice. Il s'agit de Monique, la femme du narrateur éponyme, qui lui écrit une longue lettre pour expliquer qu'il la quitte afin de vivre en accord avec ses désirs homosexuels. Alexis voit en elle une lectrice modèle selon un certain stéréotype féminin : douce, compréhensive et silencieuse. Mais Yourcenar – et la postérité du roman – transforment ce silence en puissance complexe et trouble, capable de susciter des réactions fortes et diverses. Parmi celles-ci émerge une lecture critique qui va à l'encontre du stéréotype de lectrice énoncé par Alexis, et qui pousse à transformer celui-ci.

*Alexis ou le Traité du vain combat*, publié en 1929, est le premier roman de celle qui signe « Marg Yourcenar »<sup>1</sup>. Dans les années de jeunesse qui précèdent immédiatement sa publication, l'écrivaine a déjà fait éditer deux courts textes (*Le Jardin des chimères*, pièce en vers, et *Les Dieux ne sont pas morts*, recueil de poèmes) ; les immenses œuvres à venir germent et se démultiplient de manière presque incontrôlée. *Alexis*, dira Yourcenar plus tard, est une manière de concentrer ses forces – « en réaction contre [...] ces immenses projets que j'avais<sup>2</sup> » – mais aussi de préparer ces projets en faisant son apprentissage du métier de romancière. Dès sa publication, *Alexis* est identifié par Edmond Jaloux comme la « préface à un livre qui n'a pas été écrit<sup>3</sup> » ; en effet, certains éléments de sa composition marqueront profondément la réflexion et la pratique futures de l'écrivaine<sup>4</sup>.

L'un de ces éléments est le personnage de Monique. Le roman entier est une longue lettre adressée par le protagoniste éponyme à cette femme qu'il quitte – afin de vivre enfin en accord avec ses désirs homosexuels, comme il l'explique à demi-mots. Le caractère qu'il prête à sa jeune épouse inspirera d'autres personnages yourcenariens, telle la Plotine silencieuse et digne des *Mémoires d'Hadrien*. Mais le portrait de Monique n'est pas limité aux qualités ou aux actions que lui prête Alexis, ni même à celles qu'elle pourrait posséder à l'insu de son mari ; elle est également destinataire de ce récit sous forme de lettre. Le choix d'attribuer ce rôle de lectrice à un personnage féminin permet à Yourcenar de se distinguer dans un

- 
1. Marguerite Yourcenar, *Alexis ou le Traité du vain combat ; suivi de Le Coup de grâce*, Paris, Gallimard, 1971 [1929]. Toutes les références dans le texte courant se rapportent à cette édition.
  2. Entretien avec Marguerite Yourcenar par Mathieu Galey, 19 février 1972, [www.ina.fr](http://www.ina.fr).
  3. Edmond Jaloux, « L'esprit des livres », *Les Nouvelles littéraires*, 26 avril 1930, p. 3.
  4. Pour plus de détails sur ce condensé d'informations, voir Katherine Doig, « *Alexis ou le Traité du vain combat* », *La vie culturelle en 1929*, [viculturelle19.wordpress.com](http://viculturelle19.wordpress.com), 11 avril 2023.

débat sur l'homosexualité masculine et son impact plus large sur la société, débat déjà ouvert par Gide et Jean Schlumberger<sup>5</sup>.

Yourcenar problématise en permanence ce rôle, dessinant à la fois une lectrice supposée parfaite – douce, attentive, compréhensive – et son obscurcissement par l'homme qui lui écrit. C'est ce portrait complexe – qui établit la lectrice du monologue épistolaire comme personnage à part entière, mais qui montre aussi les écueils qui l'attendent – que je propose d'analyser. Il s'agira d'abord de penser Monique personnage, lectrice et actrice des événements diégétiques ; ensuite, d'analyser sa présence en tant que destinataire, vue, esquissée et reléguée au silence par son mari ; et enfin de tirer quelques conclusions métapoétiques et éthiques relatives à la question des lectrices modèles.

### Monique, femme et lectrice idéale ?

Tout droit sortie du cocon familial, Monique est parée de toutes les qualités : « On m'avait dit que vous étiez très belle, que vous étiez riche, et tout à fait accomplie. On ne m'avait pas dit combien vous étiez bonne » (92). Alexis y voit d'abord un personnage relativement conforme aux stéréotypes de la vertu féminine, pieuse, douce, tendre, sacrificielle. Monique possède également des qualités qui la distinguent de ces stéréotypes, comme le remarque Alexis lui-même :

[I]l y avait en vous une vitalité admirable. Vous n'étiez pas née pour une existence de petites peines ou de petits bonheurs ; vous étiez trop puissante. Jeune fille, vous vous étiez fait de votre vie d'épouse une idée très sévère et très grave, un idéal de tendresse plus affectueux qu'aimant. Et cependant, sans le savoir vous-même, dans l'enchaînement étroit de ces devoirs ennuyeux et souvent difficiles, qui devaient selon vous composer tout l'avenir, vous glissiez autre chose. [...] Je n'ose dire que vous étiez née pour une existence de plaisir ; il y a dans ce mot quelque chose de coupable, ou du moins d'interdit ; j'aime mieux dire, mon amie, que vous étiez née pour connaître et pour donner la joie. (104)

Yourcenar épaula son narrateur dans cette analyse. En effet, les conversations qui aboutiront aux fiançailles sont menées par Monique (« votre belle voix grave [...] m'interrogeait doucement sur mon art et moi-même », et c'est sa « tendre pitié » qui permet à la confiance amicale d'Alexis de naître, 95). De même, elle est acteur à égalité avec Alexis dans leur choix de faire un enfant.

Comme souvent chez Yourcenar, le prénom de Monique résume cet ensemble de traits de caractère. Si on peut y voir la pieuse sainte Monique, mère d'Augustin d'Hippone (qui par sa disparition a inspiré d'autres confessions), les sonorités de ce nom invitent tout autant à y retrouver le *monos* grec et son quasi-synonyme, *unique*. En effet, comme le dit Alexis, Monique n'est pas qu'un stéréotype de la perfection féminine : « Il y a, au fond de tout être parfait, je ne sais quoi d'unique » (92).

---

5. L'importance pour ce débat de lettres-monologue non-fictionnelles, comme le *De Profundis* de Wilde, n'est pas à sous-estimer. Voir Yumiko Muranaka, « Marguerite Yourcenar lectrice d'Oscar Wilde : L'exemplaire du *De Profundis* conservé dans la "Petite Plaisance" », *Études de langue et littérature françaises*, vol. 105, 2014, p. 165-180.

Or, l'admiration d'Alexis n'est pas désintéressée. Dès les premières lignes, – tout en s'excusant d'être peu à l'aise à l'écrit et un piètre lecteur sur qui « les livres n'ont eu aucun effet » (41) – il demande à Monique des qualités de lectrice modèle, en commençant par « ne passer aucune de ces lignes qui m'auront tant coûté » (19). Sa foi en elle donne naissance à des attentes :

Je n'ai pas la folie de souhaiter qu'on m'approuve ; je ne demande même pas d'être admis : c'est une exigence trop haute. Je ne désire qu'être compris. Je vois bien que c'est la même chose, et que c'est désirer beaucoup. Mais vous m'avez tant donné dans les petites choses que j'ai presque le droit d'attendre de vous de la compréhension dans les grandes. (35)

De même, à la fin : « Mon amie, je vous ai toujours crue capable de tout comprendre, ce qui est bien plus rare que de tout pardonner. » (122). Ce qui ne l'empêchera pas de lui demander pardon : « non pas de vous quitter, mais d'être resté si longtemps » (123). Silencieuse, investie, attentive, compréhensive, généreuse : les qualités féminines de Monique en font, selon son interlocuteur, la lectrice idéale.

D'autres aspects de sa narration soulignent que ses attentes sont aussi déterminées par la question des genres. Le choix du format épistolaire est en effet souvent associé à la sphère domestique, féminisée, ainsi qu'aux grandes épistolières de la tradition française des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Le schéma narratif – l'homme qui part suivre son rêve, laissant à la femme l'immobilité et l'enfant – est tout aussi genré. À ces choix d'Alexis s'ajoute sa misogynie ordinaire : tout en vénérant Monique, il brosse des portraits au vitriol de Marie, sa voisine de chambre (« pas intelligente, ni peut-être très bonne, mais [...] serviable », 71), et même de la princesse Catherine, étant rarement à la hauteur de la générosité de celle-ci envers lui. De même, certains commentaires le trahissent, à la fois par leur contenu et par leur ton condescendant : « Mon amie, les femmes sont rarement calmes : elles sont placides, ou bien elles sont fébriles » (89). Vu sous cet aspect, ses déclarations de respect envers Monique et ses compétences de lectrice se lisent comme une captation de bienveillance maladroite et pas nécessairement sincère. Alexis y joint même l'ombre d'une menace, ou du moins un avertissement : « J'étais habitué à envelopper les femmes de tous les préjugés du respect ; je les haïssais dès qu'elles n'en étaient plus dignes » (44).

Ce portrait de la femme et de la lectrice idéales est pourtant perturbé par la cécité de Monique quant à la sexualité d'Alexis. Malgré les éloges de son intelligence, Alexis n'envisage que très brièvement la possibilité que Monique ait deviné son secret. Il dit pourtant avoir essayé de se confesser, à la princesse Catherine qui a guidé leur rencontre, puis à Monique elle-même : « Un jour que j'avais plus de courage, et vous plus de douceur encore qu'à l'ordinaire, je vous avouai que j'avais peur d'être damné. Vous avez souri, gravement, pour me donner confiance. Alors, brusquement, cette idée m'apparut petite, misérable, et surtout très lointaine » (96). Alexis ne va pas au bout de cette confession – doit-on supposer –, comptant plutôt sur Monique pour le « guérir » (99). De même, le personnage confie ceci au sujet de leur situation après leur mariage : « je vous torturais d'aveux, d'autant plus inquiétants qu'ils

étaient incomplets » (107). Même maintenant, alors qu'il raconte ses désirs et ses amours, il n'est pas sûr qu'elle arrive à « lire » : « Votre mérite, mon amie, n'est pas seulement de pouvoir tout comprendre, mais de pouvoir tout comprendre avant qu'on n'ait tout dit. Monique, me comprenez-vous ? » (40). Pour sa défense, il s'agit d'un axiome d'Alexis sur l'humain, plutôt que de la supposition d'une incompetence individuelle : « Les autres voient notre présence, nos gestes, la façon dont les mots se forment sur nos lèvres ; seuls, nous voyons notre vie » (34).

Curieux constat : cette femme, d'une intelligence fine, d'une tendresse attentive, ayant dû attendre longtemps avant que son mari ne la rejoigne dans leur lit nuptial, ne se serait aperçue de rien ? Et ce malgré sa compétence dans le domaine domestique : le mariage, l'amour, la reproduction, la vie familiale ? Cette difficulté force le lecteur à réévaluer le portrait de Monique que nous offre son mari : la cécité se trouve peut-être de son côté à lui...

### Absences de Monique

En réalité, Monique reste un personnage bien opaque. On ne peut pas savoir si elle fait preuve, comme le pense Alexis, d'une naïveté ahurissante jointe à une capacité de compréhension extraordinaire. Ses réponses ne sont pas données ; ses réactions sont vues à travers le regard d'Alexis, qui est tout sauf neutre. Pour sortir ce personnage de l'ombre, il faudra donc chercher plus loin dans les stratégies narratives du texte.

Or Monique bénéficie d'un deuxième portrait : non seulement en tant que protagoniste du récit, mais en tant que lectrice de la lettre d'Alexis. La missive (qui, rappelons-le, occupe l'intégralité du roman à l'exception du paratexte et des date et lieu inscrits à la fin du texte, qui font référence à sa composition à Lausanne) est écrite entièrement à son intention : Alexis dira même que son choix de la quitter est motivé uniquement par « la certitude [qu'elle n'est] pas heureuse » (21). Même les longues descriptions de son enfance montrent un narrateur soucieux de sa destinataire (« Il faut me pardonner de m'attarder si longtemps à ce Woroiño d'autrefois », 26). Enfin, Monique est textuellement omniprésente : sur 123 pages, on recense 25 « Monique », 38 « mon amie » ; le « vous » est présent un peu plus de 300 fois (mais ce cas est plus complexe, englobant le nominatif et l'accusatif, et sans prendre en compte les « vos », « votre » etc.).

C'est grâce à cette présence qu'Alexis est devenu un modèle du genre épistolaire monologique. C'est l'argument de Maurice Delcroix, qui, le premier, a cherché à démontrer qu'Alexis pouvait et devait être lu comme un roman épistolaire, malgré l'absence des échanges qui sont censés caractériser le genre<sup>6</sup>. S'il identifie des moments où l'illusion épistolaire se brise – notamment lorsque l'écriture tend vers la maxime, parole sans destinataire par excellence – il maintient sa conclusion : « Une constante préoccupation du destinataire : voilà peut-être ce qui confirme le plus clairement le *Traité du vain combat* dans sa

---

6. Maurice Delcroix, « Alexis ou le *Traité du vain combat* : un roman épistolaire de Marguerite Yourcenar », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 29, 1977, p. 223-241.

vocation épistolaire<sup>7</sup>». Précisons au passage que le choix de ce format est loin d'être anodin, ou même simplement dicté par la diégèse. Au contraire, les liens hypertextuels et intertextuels démontrent que la question de l'adresse et de la réception est au cœur des préoccupations de l'écrivaine. Alexis est l'éromène et allocutaire de la deuxième *Bucolique* de Virgile, inspiré à son tour de Théocrite, monologue adressé du berger Corydon (précédé toutefois d'un proème qui présente ce dernier). Par la suite, la plainte d'Ariane à Thésée dans *Les dieux ne sont pas morts* renvoie aux *Héroïdes* d'Ovide, archétype du format épistolaire monologique ; ce texte sert de germe à *Ariane et l'aventurier* (1939) et deviendra à terme *Qui n'a pas son Minotaure ?* Plus tard encore, les *Mémoires d'Hadrien*, longue lettre unique de l'empereur à son petit-fils adoptif Marc Aurèle, retravailleront le format épistolaire monologique et ses questions de l'adresse, du destinataire et de la lecture dans l'œuvre littéraire.

Mais si ce format est essentiel, il est construit autant d'absence que de présence, autant de réception inconnaissable que d'adresse écrasante. D'abord, le « vous » est beaucoup moins présent que le « je », qu'on peut trouver un peu moins de mille fois dans le texte. Delcroix note tout autant les difficultés qu'implique un portrait de destinataire entièrement pris dans le monologue de l'autre : il qualifie la lettre de « dialogue solitaire », et rappelle qu'Alexis lui-même parle de « dialogue avec moi-même »<sup>8</sup>. En effet, le lecteur ne peut pas savoir si ce texte a été transmis à Monique, reçu par elle, lu ; on n'a aucun accès à sa réception, ses jugements de valeur voire esthétiques. Il est intéressant à ce titre de comparer Alexis avec son voisin proche, *Le Lys dans la vallée*. L'essentiel du texte se compose d'une longue lettre comparable à celle-ci ; s'il se connaît mieux que Félix, Alexis est tout autant un jeune homme qui se complaît dans son malheur et dans sa recherche d'un salut venu d'autrui. Mais la réponse courte et cinglante que lui fait Natalie de Manerville nous dit sans ambiguïté le destin de cette lettre, et oriente fortement notre lecture. Rien de tel chez Yourcenar ; le format monologique ne laisse aucune place à une réponse de Monique, « présence sans vie et sans voix<sup>9</sup> » selon Delcroix. Ce refus structurel fait écho à celui d'Alexis, car la fin de sa lettre laisse entendre que son départ a déjà eu lieu.

Or Yourcenar évoque la possibilité d'une réponse de Monique dans son introduction (écrite pour la maison d'édition Plon en 1952 après le succès des *Mémoires d'Hadrien*, remaniée et devenue définitive en 1963, publiée en 1965) : « J'ai parfois songé à composer une réponse de Monique, qui sans contredire en rien la confiance d'Alexis, éclairerait sur certains points cette aventure, et nous donnerait de la jeune femme une image moins idéalisée, mais plus complète. J'y ai pour le moment renoncé. Rien n'est plus secret qu'une existence féminine » (16). On suppose souvent que ce projet était sincère et resté inaccompli : Bruno Blanckeman, par exemple, dans son *Dictionnaire Marguerite Yourcenar*, en parle ainsi : « Yourcenar a souvent fait allusion à une réponse de Monique qui aurait assuré une suite à Alexis, mais ce projet ne vit jamais le jour<sup>10</sup>. » Comme souvent dans les préfaces de Yourcenar, la

7. *Ibid.*, p. 232.

8. *Ibid.*, p. 224.

9. *Ibid.*, p. 233.

10. Bruno Blanckeman (dir.), *Dictionnaire Marguerite Yourcenar*, Paris, Honoré Champion, 2017, p. 24.



méfiance est toutefois de mise : cette possibilité (et non pas *projet*), me semble-t-il, n'était énoncée que pour mieux souligner son absence dans l'œuvre.

« Répondre, c'est dire non et se donner », dit Jean-Philippe Arrou-Vignod à propos des *Liaisons dangereuses* ; « le séducteur le sait bien : la femme qui prend la plume a déjà cédé »<sup>11</sup>. Rien de tel ici : l'absence de réponse de Monique constitue précisément un refus de céder le moindre détail sur cette femme, sa version des faits, sa perspective, sa lecture de la lettre, ses réactions concrètes. Monique restera silencieuse et absente.

### Monique modèle ?

Le silence est un thème essentiel du texte, d'abord pour Alexis lui-même. Les images sexuelles trop explicites, par exemple, ne suscitent en lui aucun désir, car elles sont « beaucoup trop précises » (42). Lui-même, comme le fait remarquer Éric Thil<sup>12</sup>, ne révèle son homosexualité qu'entre les lignes : « Ne croyez pas que je les craigne [les explications explicites] : on ne doit plus craindre les mots lorsqu'on a consenti aux choses. Tout simplement, je ne puis pas. Je ne puis pas, non seulement par délicatesse et parce que je m'adresse à vous, je ne puis pas devant moi-même » (33).

Pianiste de métier, Alexis réfléchit souvent à la valeur de tels silences : « Tout silence n'est fait que de paroles qu'on n'a pas dites. C'est pour cela peut-être que je devins un musicien. Il fallait quelqu'un pour exprimer ce silence, lui faire rendre tout ce qu'il contenait de tristesse, pour ainsi dire le faire chanter. [...] Cette musique, ça été la mienne. » (29). L'analyse qu'il en fait est parfois ambiguë : le silence de Woroiño, par exemple, est écrasant et négatif, « d'une matière congelée, de plus en plus dure et massive » (29). Mais une distinction essentielle, longuement mûrie, intervient à la fin du texte : « Le silence qui succède aux accords n'a rien des silences ordinaires : c'est un silence attentif ; c'est un silence vivant. Bien des choses insoupçonnées se murmurent en nous à la faveur de ce silence, et nous ne savons jamais ce que va nous dire une musique qui finit » (108). Le silence qui succède aux désaccords aura peut-être les mêmes qualités : ainsi celui de Monique fait-il partie intégrante de l'esthétique et de l'éthique du texte, et pousse le lecteur, ou la lectrice, à une réception qui lui est propre. Comme le perçoit bien Carole Allamand, ce silence représente un aveu du pouvoir du destinataire :

L'enjeu de l'épistolaire [...] représente une prise de pouvoir sur l'autre, sa réduction [au] mutisme [...]. Une lecture attentive tend cependant à faire apparaître le contraire : si l'autre est une menace, c'est que bientôt, las des ellipses et des détours [...] d'Alexis, il finirait sans doute par exiger que l'on en vienne aux faits.<sup>13</sup>

---

11. Jean-Philippe Arrou-Vignod, *Le Discours des absents*, Paris, Gallimard, 1993, p.35.

12. Éric Thil, « Révéler le silence : Alexis de Marguerite Yourcenar », *Revue Initiale*, n° 23, 2013-2014, p. 19-32.

13. Carole Allamand, « Yourcenar et Gide : paternité ou parricide ? », *Bulletin de la SIEY*, n° 18, 1997, p. 24. Cet avis est partagé avec l'excellent article d'Ana de Medeiros, « Subverting the Confession : Alexis ou le Traité du vain combat », *Dalhousie French Studies*, vol. 34, 1996, p. 91-102.

De même, si tout texte à la première personne nous invite à une identification avec le « je », la lettre unique nous invite tout autant à nous mettre à la place de Monique, de ce « vous » apostrophé en permanence par le texte. Que le roman soit l'expression d'une immense empathie pour Alexis piégé, c'est certain. Mais le format se joint à quelques indices – notamment lorsqu'Alexis met en parallèle « [s]on effort de vertu, et votre tentative d'amour » (110) – pour rappeler que le vain combat du titre est certainement aussi celui de Monique.

Faire adresser le texte à Monique était déjà un acte courageux lorsqu'on compare *Alexis* à ses hypotextes. Ce roman constitue en effet une réponse à *L'Immoraliste* de Gide (1901), et *Un homme heureux* (1920) de Jean Schlumberger, collègue et ami de ce dernier, cofondateur de la NRF, futur Grand Prix du Roman de l'Académie française, aujourd'hui peu connu. Le lien de parenté entre les trois romans apparaît dans leur diégèse (un homme, ébloui par un autre homme, abandonne sa femme et ses enfants, puis produit un long monologue épistolaire, explicatif ou exculpatoire) ; ces similitudes deviennent une revendication essentielle grâce à la reprise par Schlumberger et par Yourcenar de la forme, rarissime et fort surprenante, dont *L'Immoraliste* est le pionnier : celle d'une seule longue lettre qui constitue l'intégralité du roman. La parenté thématique entre les deux premiers romans a été remarquée dès la publication d'*Un homme heureux* par Charles du Bos<sup>14</sup> ; plus tard, Carole Allamand fait remarquer l'importance de *L'Immoraliste* pour toute lecture d'*Alexis*, le substituant à raison aux intertextes gidiens plus souvent évoqués, comme *La Tentative amoureuse ou le Traité du vain désir*, ou le scandaleux *Corydon*<sup>15</sup>.

Adresser le récit à Monique, c'est déjà inscrire le débat sur l'homosexualité masculine très différemment dans l'espace social. Le Michel de Gide s'adresse à un trio de ses pairs, tous des hommes, dont l'un transmet le récit à un haut fonctionnaire aux allures de Dieu le Père ; le débat sur les mœurs de Michel s'abstrait ainsi en quelque sorte de son effet sur sa première victime, sa femme Marceline. Schlumberger accorde certes des paroles déchirantes à Lucile, la femme de son narrateur Blaise Eydiou, qui hantent ce protagoniste ; mais celui-ci écrit à son fils adulte, d'homme à homme. Il est facile pour le fils de pardonner à son père, ou pour le Père de pardonner à son fils dans le cas de Gide. Alexis est le seul des trois narrateurs à avoir le courage de s'adresser à la femme qu'il quitte. Avec Yourcenar, le récit attribue ainsi le droit du jugement à la première affectée ; il lui suppose également la capacité d'analyser les circonstances, de les interpréter et de les juger, et la supposition que son avis sur la question aura de l'intérêt. *Alexis* présuppose ainsi une égalité fondamentale entre personnages masculin et féminin, la possibilité d'une entente entre égaux. Yourcenar recadre de la sorte le débat sur l'homosexualité masculine et les responsabilités familiales de l'homme, comme elle le sait, car son Alexis demande pardon « non pas de vous quitter, mais d'être resté aussi longtemps » (123). Elle penche même peut-être du côté de Monique : dans un moment de lecture partagé, c'est celle-ci qui, symboliquement, ouvre le chemin : « Nous [...] lisions ensemble [...]. Nous nous attendions à la fin des pages ; votre doigt suivait, le long des lignes, les prières com-

14. Charles Du Bos, « *Un homme heureux* de Jean Schlumberger », *La Revue hebdomadaire*, t. 1, janvier 1922, p. 76-85.

15. Allamand, « Yourcenar et Gide : paternité ou parricide ? », art. cit.

mencées, comme s'il s'agissait de me montrer une route » (96). C'est sa lecture qui guide celle de son mari – et qui devra guider la nôtre.

Or Yourcenar a toujours démenti l'importance du lien avec Gide ; toutefois, l'allusion du titre et de ses articles consacrés à Schlumberger, dont elle a découvert l'œuvre en 1927, révèlent la nature apophasique de ses déclarations<sup>16</sup>. Le lien entre les trois romans n'est nulle part plus fort que dans le portrait de Monique, qui est « de celles qui choisissent toujours, par devoir, la voie la plus étroite et la plus difficile » (123) ; on n'aurait pas mieux dit d'une Alissa ou d'une Marceline, personnages dont le lien avec Madeleine Gide a été maintes fois mis en lumière. Les refus de Yourcenar portent donc sans doute non sur le lien entre les deux textes, mais sur la supposition erronée qu'*Alexis* incarne les principes moraux et littéraires qu'on trouve chez Gide, plutôt qu'une révolte contre ces principes. De même, dans le fait que Gide n'ait jamais fait grand cas de Yourcenar, ne pourrait-on pas lire, plutôt que de l'indifférence, une réaction vive contre cette très jeune écrivaine qui, avouons-le, fait ses griffes en s'opposant si directement à lui sur un sujet dont on connaît très bien chez Gide les ressorts biographiques<sup>17</sup> ?

Mais Monique n'est pas uniquement le symbole silencieux, même puissant, de l'inclusion des femmes abandonnées dans le débat sur les droits et devoirs des hommes homosexuels mariés au début du xx<sup>e</sup> siècle. Son silence a eu, dans le monde réel, des conséquences surprenantes. D'autres écrivains ont cherché à répondre à l'appel : pensons au manuscrit d'un psychanalyste belge, Jean-Pierre Lebrun, initialement intitulé *Monique ou le traité du vain savoir*, puis paru aux éditions Érès, sous le titre qu'il partage avec cet article, *Rien n'est plus secret qu'une existence féminine*<sup>18</sup>. La dramaturge et metteuse en scène Louise Caron a de son côté créé un monologue pour Monique<sup>19</sup>.

Au-delà de ces réponses explicitement avouées, intéressons-nous à celle de Simone de Beauvoir : *La Femme rompue*. Ce texte, publié dès octobre 1967 sous forme de feuilleton dans le magazine *Elle* (puis paru avec deux autres récits chez Gallimard en 1968) raconte la découverte par une autre Monique de la liaison de son époux Maurice avec une autre femme. Si le format du texte est celui d'un journal intime, le processus d'écriture a été intensément épistolaire : l'écrivaine dit s'être inspirée des lettres reçues de ses lectrices, et la publication du récit donne lieu à un nouveau flot d'épîtres adressées à elle<sup>20</sup>. Sa Monique rend visibles les faiblesses, l'aveuglement, la complicité dans l'échec qui restaient implicites chez l'héroïne de Yourcenar. Mais la parole de l'une n'a pas été mieux comprise que le silence de l'autre : les

16. Marguerite Yourcenar, « Ébauche d'un Jean Schlumberger », *La Nouvelle Revue française*, n° 195, 1969, p. 321-326.

17. L'hypothèse est plus tentante encore lorsqu'on considère qu'*Alexis* n'est pas uniquement le prénom du beau berger de Corydon ; c'est également celui qui abandonne sa femme le lendemain de leurs noces afin de vivre une vie de mendiant dans la *Vie de Saint Alexis* datant du xi<sup>e</sup> siècle, et, plus important pour nous, dans la pièce tragicomique qu'Henri Ghéon a tirée de cette histoire en 1920, *Le Pauvre sous l'escalier*. Pour Gide, sans doute, Yourcenar se permet donc avec *Alexis* de revoir la copie de la moitié du cénacle de la NRF...

18. Jean-Pierre Lebrun, « Monique ou le traité du vain savoir », *Le Bulletin Freudien*, n° 7, 1987.

19. Louise Caron, « Adieu, Alexis », [caronlouiser.blogspot.com](http://caronlouiser.blogspot.com), consulté le 12 juin 2023.

20. Marine Rouch, « Paroles de femmes : les lectrices de *La Femme rompue* (1967-1968) », *Cahiers Sens Public*, vol. 3-4, 2019, p. 115-147.

lectrices, dit de Beauvoir, « lui attribuaient toutes les vertus et elles s'étonnaient qu'elle restât attachée à un homme indigne ; leur particularité indiquait qu'à l'égard de leur mari, de leur rivale, et d'elles-mêmes, elles partageaient l'aveuglement de Monique<sup>21</sup>. » Les lecteurs n'ont pas tardé à poursuivre la filiation entre ce texte et, entre autres, *La Femme gelée* d'Annie Ernaux ; ce récit à la première personne est également celui d'un douloureux devenir-femme, d'une héroïne abandonnée par son mari bien qu'il soit resté physiquement au foyer, du vain combat qui consiste à chercher à se plier aux contraintes du mariage. La Monique de Yourcenar serait ainsi à l'origine d'une tradition qui témoigne de l'envie de lui donner enfin la parole. Autrement dit, le silence de Monique intrigue : en tant qu'allocutaire, interlocutrice et juge légitime de discours sur des normes sociales qui détermineront le cours de sa vie ; et en tant que personnage complexe, dont les capacités dites féminines de générosité et d'abnégation œuvrent contre elle et risquent de la briser ou de la geler.

Mais c'est peut-être surtout en tant que *lectrice* que Monique mérite notre attention. Les femmes dans la relation épistolaire ont subi une forte dévalorisation. Qui ne connaît le commentaire adressé par Diderot à Sophie Volland, le 9 septembre 1767 : « Le bon style est dans le cœur ; et voilà pourquoi tant de femmes disent et écrivent comme des anges, sans avoir appris ni à dire ni à écrire, et pourquoi tant de pédants diront et écriront mal toute leur vie, quoiqu'ils n'aient cessé d'étudier sans apprendre<sup>22</sup>. » Cette lecture genrée, où féminité, épistolarité et émotion s'opposent aux ouvrages littéraires raisonnés des hommes, persiste. Marie Baudry identifie, par exemple, le *topos* d'une lecture critique – active, réfléchie, ayant du recul par rapport au texte, associée aux hommes – qui s'oppose à une lecture d'adhésion, naïve et émotionnelle, associée aux femmes<sup>23</sup>. Dans *Alexis*, toutefois, ce stéréotype est renversé : c'est Alexis qui se complaît dans son voyage émotionnel, et une lecture d'adhésion n'est autre qu'une identification avec ce protagoniste. Mais la présence de Monique éveille la possibilité d'un contre-discours : lorsqu'Alexis lui raconte, par exemple, leur voyage de noces (sous prétexte que leurs perceptions de la situation ont dû être très divergentes), l'ombre des souvenirs de Monique hante le récit qu'il en fait. Lui-même nous prévient que son propre point de vue n'est pas toujours fiable : « Je ne sache pas de succès qui ne s'achète par un demi-mensonge ; je ne sache pas d'auditeurs qui ne nous forcent à omettre, ou à exagérer quelque chose » (82). C'est donc l'identification – au moins partielle – avec Monique qui ressemblerait pour ce texte à une lecture critique.

Le terme choisi par Baudry mérite toutefois qu'on s'y arrête. D'une part, la non-réponse de Monique va à l'encontre du sens propre du mot « critique » (qui englobe la notion de trier ou de trancher) comme le montre la comparaison avec Natalie du *Lys dans la Vallée* : elle représente au contraire l'ouverture, l'ambiguïté, un espace où l'interprétation peut avoir lieu. D'autre part, ce personnage possède réellement les caractéristiques traditionnellement

21. Simone de Beauvoir, *Tout compte fait*, Gallimard, Paris, 1972, p. 143.

22. Denis Diderot, *Lettres à Sophie Volland*, éd. Marc Buffat et Odile Richard-Pauchet, Paris, Non Lieu, 2010 [1759-1774], p. 515.

23. Marie Baudry, *Lectrices romanesques : représentations et théorie de la lecture aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

attribuées aux femmes (bonté, écoute, compréhension), et ces compétences équilibrent une lecture *critique*, dans son acception quotidienne. L'école de Constance est encore loin, la théorie d'une littérature du *care* encore plus ; mais le destinataire épistolaire a toujours servi de prototype de lecteur, et l'adresse épistolaire de maquette de l'adresse littéraire. Ici, c'est le portrait de ce pouvoir d'écoute compassionnelle qui invite ses lecteurs et lectrices à faire preuve d'une compassion comparable envers Alexis. Le silence de Monique pourrait certes être lu comme une acceptation des faits, une compréhension et un pardon très probables. C'est le cas d'Alexis, puis d'Éric Thil dans son article sur les valeurs du silence dans *Alexis*, pour qui « cette femme n'est donc qu'une représentation factice du bon lecteur puisqu'elle est en mesure de tout comprendre<sup>24</sup> ». Pour nous, Monique est tout sauf une lectrice factice : au contraire, les qualités féminines qu'Alexis lui attribue se joignent à sa légitimité et à son besoin de juger et d'agir pour elle-même pour en faire un modèle à suivre.

Chez Yourcenar, les stratégies textuelles encodent souvent des tragédies sexuelles, selon la formule plus qu'élégante de Linda Klieger Stillman<sup>25</sup>. La déclaration est, en plus, osée, car Yourcenar est souvent perçue comme cherchant à tendre vers un idéal androgyne ou universel ; son Hadrien, qui affirme qu'« un homme qui lit, ou qui pense [...], appartient à l'espèce et non au sexe<sup>26</sup> », est souvent cité à l'appui de cette idée<sup>27</sup>. Dans *Alexis* toutefois, la question du genre est clé : non seulement au cœur de la tragédie sexuelle vécue par Alexis et Monique, mais dans le regard sur l'écriture et la lecture auquel invite le texte.

Monique participe ainsi à la représentation des lectrices dans la littérature de son époque, puis dans celle de la nôtre. C'est une déclaration qui peut paraître paradoxale, puisqu'elle y participe en quelque sorte par son absence : sa voix, comme le dit Alexis, est « un peu voilée [...], trempée de silence » (95). Mais, en premier lieu, ce constat souligne et problématise cette absence : son idéalisation et son effacement, par Alexis, nous conduisent à interroger les mêmes effacements et caricatures infligés à toute lectrice par le canon littéraire. Si Alexis voit en Monique une femme conforme au modèle traditionnel – tendre, arrangeante, silencieuse – son rôle de lectrice révèle le pouvoir de ce silence. Il serait sans doute anachronique de parler de réception, ou de naissance du lecteur, à propos de ce roman de 1929. Toutefois, *Alexis* se distingue de ses hypotextes immédiats en offrant, d'égal à égale, un droit de réponse à la femme victime du comportement masculin dans le drame de la découverte de son homosexualité, et ce faisant, ouvre la voie à une association de cette lectrice avec des positions compassionnelles, critiques et réfléchies sur des questions sociales et éthiques qui ont gardé toute leur actualité.

---

24. Thil, « Révéler le silence », art. cit., p. 20.

25. « textual strategies repeatedly encode sexual tragedies » (Linda Klieger Stillman, « Marguerite Yourcenar and the Phallacy of Indifference », *Studies in 20th Century Literature*, vol. 9, n° 2, 1985, p. 261).

26. Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, Paris, Gallimard, 1974 [1951], p. 75.

27. Voir p.ex. Cécile Ladjali, « Quand j'écris, je ne suis d'aucun sexe », *Diogène*, n° 208, 2004, p. 95-106.

## Bibliographie

- ALLAMAND Carole, « Yourcenar et Gide : paternité ou parricide ? », *Bulletin de la SIEY*, n° 18, 1997, p. 19-37.
- ANONYME, *Vie de St Alexis*, éd. Gaston Paris, Paris, Librairie A. Franck, 1872. Disponible sur [gallica.bnf.fr](http://gallica.bnf.fr)
- ARROU-VIGNOD Jean-Philippe, *Le Discours des absents*, Paris, Gallimard, 1993.
- BALZAC Honoré de, *Le Lys dans la vallée*, éd. Anne-Marie Meininger, Paris, Gallimard, 1972 [1836].
- BAUDRY Marie, *Lectrices romanesques : représentations et théorie de la lecture aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
- BEAUVOIR Simone de, *La Femme rompue*, Paris, Gallimard, 1968.
- BLANCKEMAN Bruno (dir.), *Dictionnaire Marguerite Yourcenar*, Paris, Honoré Champion, 2017.
- CARON Louise, « Adieu, Alexis », [caronlouiser.blogspot.com](http://caronlouiser.blogspot.com), consulté le 12 juin 2023.
- DELCROIX Maurice, « Alexis ou le Traité du vain combat : un roman épistolaire de Marguerite Yourcenar », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 29, 1977, p. 223-241. [doi.org/10.3406/caief.1977.1146](https://doi.org/10.3406/caief.1977.1146)
- DIDEROT DENIS, *Lettres à Sophie Volland*, éd. Marc Buffat et Odile Richard-Pauchet, Paris, Non Lieu, 2010 [1759-1774].
- DOIG Katherine, « Alexis ou le Traité du vain combat », *La vie culturelle en 1929*, [vieculturelle19.wordpress.com](http://vieculturelle19.wordpress.com), 11 avril 2023.
- DU BOS Charles, « Un homme heureux de Jean Schlumberger », *La Revue hebdomadaire*, t. 1, janvier 1922, p.76-85. Disponible sur [obvil.paris-sorbonne.fr](http://obvil.paris-sorbonne.fr)
- ERNAUX Annie, *La Femme gelée*, Paris, Gallimard, 1981.
- GHÉON Henri, *Le Pauvre sous l'escalier*, Paris, Gallimard, 1936.
- GIDE André, *Corydon*, Paris, Éditions de la NRF, 1924.
- *L'Immoraliste*, Paris, Mercure de France, 2010 [1902].
- *La Tentative amoureuse ou le Traité du vain désir*, Paris, Stock, 1922 [1893].
- JALOUX Edmond, « L'esprit des livres », *Les Nouvelles littéraires*, 26 avril 1930.
- LADJALI Cécile, « Quand j'écris, je ne suis d'aucun sexe », *Diogène*, n° 208, 2004, p. 95-106. [doi.org/10.3917/dio.208.0095](https://doi.org/10.3917/dio.208.0095)
- LEBRUN Jean-Pierre, « Monique ou le traité du vain savoir », *Le Bulletin Freudien* n° 7, 1987. Disponible sur [www.association-freudienne.be](http://www.association-freudienne.be)
- *Rien n'est plus secret qu'une existence féminine*, Toulouse, Éditions Erès, 2011.
- MEDEIROS Ana de, « Subverting the Confession : Alexis ou le Traité du vain combat », *Dalhousie French Studies*, vol. 34, 1996, p. 91-102. [www.jstor.org/stable/40837092](http://www.jstor.org/stable/40837092)
- MURANAKA Yumiko, « Marguerite Yourcenar lectrice d'Oscar Wilde : L'exemplaire du *De Profundis* conservé dans la "Petite Plaisance" », *Études de langue et littérature françaises*, vol. 105, 2014, p. 165-180. [doi.org/10.20634/elf.105.0\\_165](https://doi.org/10.20634/elf.105.0_165)
- ROUCH Marine, « Paroles de femmes : les lectrices de *La Femme rompue* (1967-1968) », *Cahiers Sens Public*, vol. 3-4, 2019, p. 115-147.
- SCHLUMBERGER Jean, *Un homme heureux*, Paris, Éditions de la NRF, 1920.
- STILLMAN Linda Klieger, « Marguerite Yourcenar and the Phallacy of Indifference », *Studies in 20th Century Literature*, vol. 9, n° 2, 1985, p. 261-277. [doi.org/10.4148/2334-4415.1165](https://doi.org/10.4148/2334-4415.1165)
- THIL Éric, « Révéler le silence : Alexis de Marguerite Yourcenar », *Revue Initiale*, n° 23, 2013-2014, p. 19-32.
- YOURCENAR Marguerite, « Ébauche d'un Jean Schlumberger », *La Nouvelle Revue française*, n° 195, 1969, p. 321-326.
- *Alexis ou le Traité du vain combat ; suivi de Le Coup de grâce*, Paris, Gallimard, 1971 [1929].
- *Mémoires d'Hadrien*, Paris, Gallimard, 1974 [1951].

# La lectrice empêchée.

## Violences historiques, politiques de contrôle social et lectures rétives

ANNE ISABELLE FRANÇOIS, Université Sorbonne Nouvelle

### Résumé

L'article propose une réflexion comparée, explorant les interstices entre littérature, histoire et études de genre, à partir du cas paradigmatique de deux romans contemporains qui rejouent à neuf le topos du « procès de la lectrice » en contexte européen. La mise en accusation est exacerbée par l'inscription dans des contextes de grandes tensions (les « Troubles » en Irlande du Nord ; le rapport au passé nazi en Allemagne), qui révèlent les mécanismes de contrôle encadrant la représentation de la lecture féminine coextensive de la désapprobation, fait nodal du *Liseur* de Bernhard Schlink (*Der Vorleser*, 1995) et de *Milkman* d'Anna Burns (2018). Alors que les protagonistes ne lisent que le canon européen le plus légitime et ne sont pas montrées comme des lectrices pathologiques, elles sont l'objet d'une condamnation unanime. L'enjeu de ce paradoxe est la pratique en soi de la lecture féminine, les cadres historiques mettant en lumière les impératifs genrés asymétriques. Lire pour le plaisir et pour soi est compris comme geste séditieux, l'incarnation d'une insubordination, acte d'autonomie et de subjectivation particulièrement refusé aux femmes – d'où la nécessité de placer sous contrôle ces lectrices qui font défection.

Il n'y pas un, mais des silences et ils font partie intégrante des stratégies qui sous-tendent et traversent les discours<sup>1</sup>.

[T]ous ceux et celles qui parviennent à survivre disposent probablement de ressources non systématiques et raisonnablement riches en taxinomies contextuelles pour identifier les possibilités, les dangers et les stimulations de leur environnement social humain. Ceux et celles ayant vécu l'expérience de l'oppression ou de la servitude sont sans doute ceux et celles pour qui cette connaissance a été la plus *nécessaire*<sup>2</sup>.

On ne manque pas en Occident de procès de lectrices, fictionnelles comme réelles<sup>3</sup>. La permanence de cette mise en cause dans l'imaginaire contemporain ne peut manquer d'interroger. Il y a là un fait qui résiste à toute remise en question, comme si la réprobation restait coextensive de la représentation de la lecture féminine, en dépit des discours et travaux en défendant la valeur<sup>4</sup>. C'est ce constat troublant qu'il s'agira d'explorer, dans les interstices

- 
1. Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 39.
  2. Eve Kosofsky Sedgwick, *Épistémologie du placard*, trad. Maxime Cervulle, Paris, Éditions Amsterdam, 2008, p. 44.
  3. Cf. Sandrine Aragon, *Des liseuses en péril. Les images de lectrices dans les textes de fiction de la Prétieuse de l'abbé de Pure à Madame Bovary de Flaubert (1656-1856)*, Paris, Honoré Champion, 2004 ; Marie Baudry, *Lectrices romanesques. Représentations et théorie de la lecture au XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2014, en particulier p. 275-327.
  4. Cf. Janice A. Radway, « L'acte de lire des romans d'amour : s'évader et s'instruire » [1984], trad. Delphine Chedaleux, *Théorème*, n° 32, 2020, p. 139-168 ; Viviane Albenga, *S'émanciper par la lecture. Genre, classe et usages sociaux du livre*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017 ; Anne Isabelle François, « Feminist

entre littérature, histoire et études de genre, à partir du cas paradigmatique de deux romans du tournant du XXI<sup>e</sup> siècle, *Der Vorleser* de Bernhard Schlink (1995, traduit en français sous le titre *Le Liseur*) et *Milkman* de l'autrice nord-irlandaise Anna Burns (2018), qui rejouent à neuf le procès de la lectrice en régime historique européen.

Notre hypothèse est que l'inscription des événements dans des contextes de grandes tensions (les « Troubles » en Irlande du Nord et la confrontation au passé nazi en Allemagne) souligne les mécanismes de contrôle social et les enjeux qui encadrent la représentation. La lecture féminine devient un des problèmes au cœur de romans qui ne portent pourtant pas centralement sur cette pratique, et opère comme révélatrice de systèmes de contraintes irréductiblement genrés. Le corpus montre que c'est l'activité même de lecture qui reste incriminée *parce qu'elle* est le fait de protagonistes féminines, de surcroît issues de milieux modestes, dans des contextes qui mettent en lumière les impératifs genrés asymétriques et le partage hétérosexiste. Le caractère inéluctable de la réprobation est le fait le plus problématique – déplaçant le questionnement par rapport à la tradition qui fait le procès de la *mauvaise* lectrice, et proposant une reconfiguration de sa signification, sans tomber dans un éloge univoque et naïf de la lecture ni une méconnaissance des violences en jeu, double piège dont les romans essaient de se garder, avec plus de réussite dans un cas (*Milkman*), qui offre une critique *anti-doxique*, que dans l'autre (*Le Liseur*).

### Portraits de lectrices ou l'objet du scandale

*Le Liseur* et *Milkman* ne sont pas *stricto sensu* des fictions sur la lecture, mais placent chacun au cœur des récits des personnages féminins dont le trait principal est la lecture. Les deux œuvres ont rencontré un large écho : *Milkman* a été salué par le prix Booker l'année de sa parution ; *Le Liseur* continue à provoquer des débats notamment en termes d'(in)vraisemblance historique. Les romans sont avant tout consacrés aux violences historiques et aux transformations du rapport au passé dans les sociétés qui les ont connues, l'un et l'autre partageant une narration à la première personne où un·e adolescent·e devenu·e adulte rend compte d'événements de sa jeunesse. Le corpus fait de surcroît dialoguer une œuvre qui précède le mouvement d'envergure déclenché par le mot d'ordre #MeToo avec un roman s'inscrivant explicitement dans le sillage de ce « soulèvement collectif et international<sup>5</sup> » qui a en partie changé la donne.

Le roman de Schlink, qui est devenu un des livres les plus populaires sur la *Vergangenheitsbewältigung* (la confrontation au passé nazi), a pour narrateur et protagoniste Michael Berg, le liseur du titre. Âgé de 15 ans dans les années 1950 en RFA, il entretient une intense relation de quelques mois avec Hanna Schmitz, voisine de 36 ans, selon un programme

---

Resistance and the Powers of Fiction », dans Françoise Lavocat *et al.* (dir.), *Can Fiction Change the World?*, Oxford, Legenda, 2023, p. 141-154 ; Cécile Barth-Rabot, *Les Pratiques de lecture. Comment le livre vient au lecteur*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2023, notamment le chapitre 2.

5. Catherine Achin *et al.*, « Éditorial », *Mouvements*, n° 99, « Révoltes sexuelles après #MeToo », 2019, p. 7.



établi : « lecture à haute voix, se doucher, faire l'amour, rester étendus ensemble » (82)<sup>6</sup>. Sept ans plus tard, étudiant en droit, il assiste au procès de cinq gardiennes SS de camps. Hanna est une des accusées, inculpée pour avoir pris part au processus de sélection à Auschwitz et permis que des prisonniers juifs soient brûlés vifs dans une église. C'est lors du procès que Michael comprend le secret que cache cette femme mystérieuse, au comportement erratique et souvent incompréhensible : elle est analphabète et a passé toute sa vie à cacher cette honte – ce que le roman rapporte en partie à ses actes de violence. Hanna est condamnée à la prison à vie. Michael continue à lui lire des textes à voix haute, enregistrés sur des cassettes, ce qui permet à Hanna d'apprendre à lire et à écrire. Elle se suicide la veille de sa libération conditionnelle, chargeant Michael de remettre ses modestes économies à la survivante de l'église brûlée qui a témoigné à son procès. Cette dernière refuse l'argent mais enjoint d'en faire don à la Jewish League Against Illiteracy. Plus généralement, et c'est ainsi que le roman est lu en majorité, la relation entre le narrateur et Hanna figure le conflit de générations entre les parents complices ou coupables des crimes nazis et les jeunes Allemands nés pendant ou après la guerre. C'est le trope central de l'illettrisme qui a attiré les reproches principaux, d'un point de vue historique (il n'aurait pas été possible à une femme analphabète de s'engager dans les SS) et interprétatif (il conduirait à disculper Hanna et en faire une victime)<sup>7</sup>.

Le roman de Burns est centré sur une narratrice qui, vingt ans après les faits<sup>8</sup>, raconte le harcèlement qu'elle a subi lorsqu'elle avait 18 ans de la part d'un laitier (le « milkman » du titre), un homme marié de 41 ans haut gradé de l'IRA, au plus fort des Troubles dans les années 1970 à Belfast, et les conséquences de cette violence sexuelle et sexiste sur elle comme sur la communauté. Le livre, paru en pleine vague #MeToo, porte en premier lieu sur les effets destructeurs de ces violences et de la « sexualité de prédation<sup>9</sup> », incarnée par excellence mais non exclusivement par le laitier, comme l'a souligné le philosophe Kwame Anthony Appiah, président du jury du prix Booker<sup>10</sup>. Les termes *predatory*, *predator*, *predation* apparaissent à huit reprises, désignant toujours les actions de l'inquiétant laitier, dont chaque apparition ouvre un chapitre, et plus globalement des personnages masculins.

L'intrigue se déroule sans conteste durant le conflit nord-irlandais, ce qu'appuie un réseau d'allusions comme la qualification du contexte par « [!]es chagrins, [!]es pertes, [!]es

6. Toutes nos citations renvoient à la traduction française du roman : Bernhard Schlink, *Le Liseur*, trad. Bernard Lortholary, Paris, Gallimard, 1996.

7. D'où la qualification du roman comme « Holo-Kitsch » (Willi Winkler, « Vorlesen, duschen, durcharbeiten », *Süddeutsche Zeitung*, 30 mars 2002, p. 16). Voir aussi William Collins Donahue, « Illusions of Subtlety : Bernhard Schlink's *Der Vorleser* and the Moral Limits of Holocaust Fiction », *German Life and Letters*, n° 54, 2001, p. 60-81.

8. « I didn't have those other thoughts until later, and I don't mean an hour later. I mean twenty years later » (Anna Burns, *Milkman*, Londres, Faber & Faber, 2018, p. 6). La précision temporelle est omise dans la traduction française : « ces pensées ne me sont venues que plus tard, et je ne veux pas dire une heure plus tard » (Anna Burns, *Milkman*, trad. Jakuta Alikavazovic, Paris, Gallimard, 2020, p. 17). Toutes nos citations renvoient à cette traduction.

9. Voir Irène Théry, *Moi aussi. La nouvelle civilité sexuelle*, Paris, Seuil, coll. « Traverse », 2022.

10. « [...] a deep and subtle and morally and intellectually challenging picture of what #MeToo is about » (Alison Flood et Claire Armitstead, « Anna Burns wins Man Booker Prize for 'incredibly original' *Milkman* », *The Guardian*, 16 octobre 2018).

troubles, [l]es tristesses » (89), écho explicite de la désignation euphémistique commune. Mais Burns a délibérément effacé toutes les mentions spécifiques, les remplaçant par des expressions neutres, non marquées, conférant à sa fiction une portée universelle. Il est question de la communauté « de l'autre côté de la route » (les protestants) ; le pays « de l'autre côté de l'eau » (la Grande-Bretagne) ; le pays « de l'autre côté de la frontière » (l'Irlande) ; les « défenseurs-de-l'État » et « renonçants-à-l'État », etc. Les personnages sont tous identifiés à travers leur relation à la narratrice, « sœur du milieu » d'une fratrie catholique de dix enfants : « troisième beau-frère », « aînée des chtites sœurs », « peut-être-petit-ami », « plus ancienne amie du primaire ». Les autres personnages sont désignés par les surnoms que leur a donnés la communauté : « Machin McMachin », « la fille aux cachetons », « le garçon nucléaire », le « vrai laitier, alias l'homme qui n'aimait personne », les « dépassants-de-bornes ». La narratrice se réfère aux différentes parties de la ville, lieu unique de l'intrigue claustrophobe, en indiquant le temps qu'il faut pour s'y rendre, en traversant un espace particulièrement dangereux, la « zone des dix minutes ». Ce choix exprime la difficulté à *dire* les réalités pour les victimes de harcèlements et de violences. Placer l'intrigue dans une ville non identifiée durant une période indéfinie de conflit permet aussi à l'autrice d'élargir le champ d'application :

Although it is recognizable as this skewed form of Belfast, it's not really Belfast in the 70s. I would like to think it could be seen as any sort of totalitarian, closed society existing in similarly oppressive conditions. [...] I see it as a fiction about an entire society living under extreme pressure, with longterm violence seen as the norm<sup>11</sup>.

Les deux protagonistes, Hanna Schmitz et sœur du milieu, sont caractérisées par leur habitude de lecture, trait distinctif fondateur, même si la seconde lit en autonomie là où la première est une « lectrice » assez paradoxale, dans la mesure où durant la majeure partie de l'intrigue elle lit par procuration, grâce à l'entremise du lecteur-amant, et ne devient lectrice au sens usuel du terme qu'à la fin du roman. Le narrateur de Schlink place l'ensemble de leur histoire sous ce signe : « J'ai commencé à lui faire la lecture lorsque j'avais quinze ans, et j'ai continué lorsqu'elle était en prison » (237). Anagnoste au sens premier du terme, l'adolescent, selon un trope identifiable décrivant l'acte de lecture en des termes ouvertement sexuels, confond plaisir érotique et plaisir de lire, la découverte des livres opérant systématiquement comme prélude à l'amour dans la première partie. Cet intense double plaisir est clairement ritualisé<sup>12</sup> – même si la focalisation interne ne nous donne accès qu'à l'intériorité du seul narrateur, ce d'autant plus que tout le roman est construit autour du secret de Hanna et de sa révélation : il s'agit d'abord des rendez-vous amoureux, puis, après la condamnation, de l'envoi des cassettes. On apprend lors du procès qu'un tel rituel était déjà en place quand

11. Lisa Allardice, « "It's nice to feel I'm solvent. That's a huge gift": Anna Burns on her life-changing Booker win », *The Guardian*, 17 octobre 2018.

12. « Je dus lui lire *Emilia Galotti* pendant une demi-heure avant qu'elle m'emmène sous la douche et dans son lit. [...] Lecture, douche, faire l'amour et rester encore un moment étendus ensemble, tel était le rituel de nos rendez-vous » (p. 54).

Hanna était gardienne de camps, après s'être engagée volontairement dans les SS : plusieurs témoignages attestent qu'elle procédait à une « sélection particulière personnelle » (132). Si on la soupçonne de prendre sous sa protection des déportées, « toujours une des plus jeunes, faibles et fragiles » (132), pour le sexe, il s'avère qu'elle leur demandait, avant de les envoyer à la mort – une autre forme de douche –, de lui faire la lecture.

Dans le contexte bien différent de *Milkman*, roman beaucoup plus conscient des enjeux genrés, la narratrice est identifiée dès l'incipit par sa pratique de « lire-en-marchant », caractéristique première et déterminante, une des raisons pour lesquelles elle attire l'attention du laitier :

Le laitier [...] est apparu un jour, [...] pendant que je marchais en lisant *Ivanhoé*. Souvent je marchais le nez dans mes livres. Je ne voyais rien de mal à ça mais c'est venu s'ajouter à la liste des éléments à charge contre moi. « Lire-en-marchant », c'était sur la liste, aucun doute. (12)

Tous les jours de la semaine, qu'il pleuve ou qu'il vente, sous les balles ou sous les bombes, en période d'accalmie ou en pleines émeutes, je préférais rentrer à pied en lisant mon tout dernier bouquin. Un livre du dix-neuvième siècle, à tous les coups, car je n'aimais pas ceux du vingtième, comme je n'aimais pas ce siècle. (17)

Sœur du milieu n'apparaît jamais sans un livre, en ville, lors des cours de français pour adultes, dans sa chambre ou dans ses ébats avec peut-être-petit-ami<sup>13</sup>. Tout comme Hanna est décrite comme une auditrice attentive, à l'« intérêt passionné<sup>14</sup> », entrant dans le roman *Guerre et Paix* « comme on entame avec étonnement un long voyage ou la visite d'un château où l'on est admis, où l'on a le droit de séjourner, avec lequel on se familiarise » (82), la narratrice de Burns met en avant le goût absorbant de lire, « cette expérience [...] de me plonger dans le paragraphe suivant celui que j'avais récemment quitté » (276). L'une et l'autre pratiquent ce que Peter Brooks appelle *reading for the plot*, « la jouissance de cette tension ludique<sup>15</sup> » qui nous happe, propre de la fiction narrative mimétique qui repose sur l'immersion et la participation affective<sup>16</sup>. Elles sont donc caractérisées comme des lectrices passionnées qui lisent pour le plaisir, mais non comme des femmes qui seraient victimes de lectures identificatoires ou compulsives.

Or, et c'est là le nœud problématique, c'est *parce qu'elles aiment lire*, que les deux personnages vont être stigmatisées par leurs communautés respectives. L'élément à charge, qui articule et imbrique les enjeux de pouvoir et rapports de domination, est la lecture. Décrite comme incompréhensible, insondable, dérangement, cette pratique provoque la suspicion

13. « [o]n s'est embrassés, et il a dit que ça l'excitait [...] puis il a murmuré c'est quoi ça et moi j'ai murmuré c'est quoi quoi et il a fourré dans ma main quelque chose que j'avais oublié et qui s'est avéré être *Le Manteau* de Gogol » (p. 35).

14. C'est la même expression « gespannt folgen », qui revient à deux reprises, ce que respecte la traduction de Lortholary (p. 54 et p. 82).

15. Raphaël Baroni, *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2007, p. 17 ; voir aussi Peter Brooks, *Reading for the Plot*, Cambridge, Harvard University Press, 1992.

16. Cf. Jean-Marie Schaeffer et Ioana Vultur, « Immersion », dans David Herman et al. (dir.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Londres / New York, Routledge, 2005, p. 237-239 ; Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2000.

systematique, est jugée comme socialement dangereuse, une aberration ou déviance, voire une perversion. C'est ce qui conduit aux condamnations effectives, lors du procès de Hanna et avec l'ostracisation de la narratrice de Burns, singularisée et harcelée par le laitier et victime de la rumeur, c'est-à-dire d'un tribunal populaire qui lui prête une liaison avec cet homme de vingt-trois ans son aîné, confirmant son statut excentrique. C'est d'ailleurs le point de départ du roman ; Burns elle-même « liseuse-en-marchant » en a fait l'expérience durant sa jeunesse pendant les Troubles :

People would say to me, including strangers [...], 'You're that girl who reads and walks!' I would continually be startled at having this pointed out, mainly because it seemed an activity not particularly worthy of note. And also, I was surprised to be noticed doing it by so many people. I wanted to try to write something around the possible reasons why this was being pointed out to me<sup>17</sup>.

### Une condamnation unanime (et sans appel ?)

Comment comprendre ce jugement alors qu'il n'y a rien de pathologique dans leurs lectures de plaisir, et que de surcroît l'une et l'autre ne lisent que des classiques, le canon européen le plus légitime ? De manière ostentatoire, les romans livrent une liste précise des lectures : sœur du milieu mentionne *Ivanhoé*, *La Foire aux vanités*, *Tristram Shandy*, *Les Frères Karamazov*, *Le Manteau*, *Madame Bovary*, *Castle Rackrent*, *Jane Eyre*, *Lettres persanes*, *Martin Chuzzlewit* ainsi que Proust, Marlowe, Shakespeare, Hardy et Conrad. Hanna, lectrice par procuration, est dépendante des lectures de Michael Berg, au sujet desquelles elle exprime néanmoins ses propres avis<sup>18</sup>. Le narrateur partage d'abord ses lectures scolaires puis, après l'emprisonnement de Hanna, ses goûts qui relèvent de ce qu'il nomme « un solide attachement à la culture bourgeoise classique » (207), à savoir Homère, Cicéron, Tolstoï, Lessing, Schnitzler, Goethe, Schiller, Hemingway, Tchekhov, Keller, Fontane, Heine, Kafka, Frisch, Lenz, Bachmann ou Zweig. S'y ajoutent des références intertextuelles nombreuses souvent facilement identifiables (à *Alice au pays de merveilles* ou *Dracula* chez Burns, au *Rouge et le Noir* ou *Felix Krull* chez Schlink), parfois moins immédiates. *Le Liseur* mobilise ainsi la tradition romantique allemande, en particulier Hölderlin et Eichendorff, avec un épisode se déroulant dans une ville qu'on reconnaît être Heidelberg, et renvoie aussi à Adorno lors d'un passage à Amorbach. Rien n'est cependant dit des œuvres qu'Hanna fait lire aux déportées dans les camps, curieux silence, surtout pour un texte aussi bavard et prompt à exhiber ses références. Par ailleurs, Michael Berg choisit les livres qu'il lit à Hanna, lectrice en devenir, livres qui sont presque tous rédigés par des hommes, faits qui ne sont jamais interrogés par le roman.

Grandes consommatrices de fiction, surlectrices au sens où elles lisent beaucoup et par passion, elles ne lisent donc que des œuvres valorisées culturellement, mais n'en demeurent pas moins l'objet d'une désapprobation définitive. Le paradoxe de ces lectrices qu'il

---

17. Aubrey Moraif, « Interview with 2019 NBCC Fiction Winner Anna Burns », [writing.newschool.org](http://writing.newschool.org), 15 mars 2019.

18. « C'étaient toujours quelques lignes, [...] le souhait d'écouter autre chose du même auteur, ou de ne plus en écouter » (p. 211).

faut empêcher de lire des textes qui sont pourtant unanimement reconnus est d'autant plus frappant qu'est aussi évoqué le pouvoir émancipateur de la lecture en général et des œuvres européennes porteuses de la grande tradition humaniste en particulier, selon un idéal kantien assumé. Le philosophe allemand définit les Lumières comme la sortie d'un état de minorité ou d'immaturation dont on est soi-même responsable ; une des conditions en est la lecture, le libre exercice de la raison ou de l'entendement au sein d'une communauté de lecteurs, le monde cultivé que Kant appelle *Leserwelt*<sup>19</sup>. C'est bien cet idéal qui est expressément mobilisé par le corpus. Après avoir eu la révélation du secret au moment du procès, Michael réinterprète toutes les actions de la vie de Hanna à travers cet unique facteur qui serait l'élément d'explication central, où toute son énergie aurait été dépensée à « maintenir ce mensonge de toute une vie » (156). Après qu'elle a finalement appris à lire et à écrire en prison, le narrateur commente ce qu'il considère comme une victoire en termes explicitement kantien : « L'analphabétisme condamne à un statut de mineur. En ayant le courage d'apprendre à lire et à écrire, Hanna avait franchi le pas vers la majorité et l'autonomie, dans une démarche d'émancipation. » (210).

Il n'est cependant pas certain que le texte nous invite à partager ce jugement si univoquement positif et finalement assez naïf d'un narrateur dont de nombreux indices laissent penser qu'il n'est pas complètement fiable. Michael déclare certes que les « remarques littéraires [de Hanna] étaient souvent étonnamment justes » (211), mais les exemples fournis, assez banals, permettent d'en douter. Emilia et Luisa, les héroïnes d'*Emilia Galotti*, lui semblent ainsi « de petites dindes » qui devraient « arrêter leurs bêtises » (54, 55). De même des remarques comme « Schnitzler aboie, Stefan Zweig est un chien empaillé », « Keller a besoin d'une femme » ou « Lenz écrit sûrement à la machine » (211) ne paraissent pas exactement des remarques littéraires d'une grande profondeur – laissant entendre que Michael, qui pourtant les trouve « étonnamment justes », est victime d'une forme de déception.

Surtout rien ne permet de confirmer que la fréquentation régulière de Cicéron, Goethe ou Lessing soit émancipateur ou change Hanna vers un sens moral affiné. Le fait que le texte fasse allusion à Adorno, et donc implicitement à la *Dialectique de la Raison (Dialektik der Aufklärung, 1944)*, est ici décisif. Le roman ne semble donc pas insinuer, contrairement à son narrateur, que sens moral et culture classique vont de pair, et même démontre une forme de scepticisme marqué face à la foi de Michael en la valeur formatrice de la culture bourgeoise classique. Schlink semble plutôt partager la célèbre affirmation de Harold Bloom selon laquelle lire les meilleurs écrivains ne fait pas automatiquement de nous de meilleurs citoyens<sup>20</sup>, prenant ainsi à rebours son public et la conception libérale favorite selon laquelle

19. Emmanuel Kant, « Qu'est-ce que les Lumières ? » (1784), dans *Œuvres philosophiques*, vol. 2, éd. et trad. Ferdinand Alquié et al., Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1985, p. 211.

20. « Reading the very best writers – let us say Homer, Dante, Shakespeare, Tolstoy – is not going to make us better citizens » (Harold Bloom, *The Western Canon : The Books and School of the Ages*, Londres, Macmillan, 1994, p. 16).

une bonne éducation rendrait l'individu meilleur<sup>21</sup>. Le roman semble même suggérer que la seule fréquentation de l'humanisme classique est une forme d'aveuglement, où l'on continue à faire comme si rien ne s'était passé, et que peut-être seule la confrontation directe avec les textes sur les camps permettrait une prise de conscience de la césure traumatique de la Shoah. Le fait que nous ne voyons jamais Hanna lire par elle-même s'avère ici crucial : Michael trouve les livres sur le nazisme sur les étagères de sa cellule après son suicide, mais sans qu'on ait la certitude qu'elle les ait lus par elle-même<sup>22</sup>. La seule fois où il lui rend visite en prison, huit jours avant qu'elle ne doive être libérée, il la trouve assise sur un banc, à l'ombre d'un marronnier, un livre posé sur les genoux mais, précise-t-il, « elle ne lisait pas » (217). Lorsqu'il lui demande si elle lit beaucoup, sa réponse semble plutôt indiquer le contraire : « La lecture qu'on vous fait, c'est mieux » (219-220). Ce ne sont pas là exactement les mots d'une femme qui serait victorieusement sortie de sa *Unmündigkeit* kantienne grâce à la lecture autonome. Ce sont surtout des paroles qui expriment le désir de pouvoir revenir en arrière, aux temps heureux de la lecture à voix haute, avant le procès, comme une forme d'amnésie coupable qui conduit de nouveau à une interprétation à charge.

Sandrine Aragon a proposé un modèle en cinq étapes pour analyser les images de la lectrice et les scènes de lecture par rapprochement avec la rhétorique classique : choix de lecture, objectifs affichés, compétences attribuées, conditions et conséquences de la lecture<sup>23</sup>. Si on l'applique au cas de Hanna Schmitz, cette dernière ne paraît *a priori* pas une lectrice particulièrement « en péril ». Mais là où le roman de Schlink demeure très problématique – d'où des réceptions sévères qui en montrent les nombreuses incohérences en plus des invraisemblances historiques – c'est que le goût central de la lecture devient non seulement définitoire mais l'unique facteur expliquant les actions de Hanna, et donc ce qui accuse constamment le personnage. La difficulté tient au fait que le personnage de Hanna et son analphabétisme sont surchargés symboliquement, d'où des décrochements et hiatus, comme si le texte essayait de démontrer trop de choses à la fois<sup>24</sup>. Plus précisément son analphabétisme fait système avec tous les autres traits déviants ou marqueurs d'anormalité de la protagoniste : son engagement volontaire dans les SS et sa participation active dans la Shoah bien sûr, mais aussi sa relation incestueuse et émotionnellement étouffante avec un adolescent, où, de manière frappante, Hanna est tout pour Michael – amante plus âgée et séductrice, deuxième mère (elle le soigne, le lave ; dans les hôtels il indique qu'ils sont mère et fils), deuxième père (elle le pousse à bien travailler au lycée) et enfant (elle dépend de ses

21. « die liberale Lieblingsvorstellung, dass eine gute Bildung den Menschen moralisch besser macht » (Lawrence Norfolk, « Die Sehnsucht nach einer ungeschehenen Geschichte », *Süddeutsche Zeitung*, 27-28 avril 2002, p. 16).

22. « Je m'approchai des étagères. Primo Levi, Elie Wiesel, Tadeusz Borowski, Jean Améry... : les témoignages des victimes jouxtaient les souvenirs de Rudolf Höss, le livre de Hannah Arendt sur Eichmann à Jérusalem et des ouvrages historiques sur les camps de concentration. "Est-ce qu'Hanna a lu cela ?" "Elle a en tout cas commandé ces livres avec soin." » (p. 228).

23. Sandrine Aragon, « Les images de lectrices dans les textes de fiction français du milieu du XVII<sup>e</sup> siècle au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle », *Cahiers de Narratologie*, n° 11, 2004.

24. Lire à ce sujet Joseph Metz « "Truth Is a Woman" : Post-Holocaust Narrative, Postmodernism, and the Gender of Fascism in Bernhard Schlink's "Der Vorleser" », *The German Quarterly*, vol. 77, n° 3, 2004, p. 300-323.

compétences de lecteur). Tout va donc dans le même sens pour accabler le personnage, ce qui contribue à l'impression de malaise que procure la lecture du roman – et il semble difficile de ne pas y voir un biais genré qui nous semble révélateur des imaginaires de la lecture.

Le diagnostic et le verdict de la communauté sont tout aussi dévastateurs chez Burns, mais avec une interprétation d'ensemble qui diffère sensiblement. Dans *Milkman*, ce qui pose problème à la communauté n'est pas tant le fait de lire, mais bien les choix, objectifs et conditions de lecture, pour reprendre le modèle de Sandrine Aragon. La protagoniste refuse catégoriquement de lire des textes du xx<sup>e</sup> siècle ; elle choisit délibérément des œuvres d'auteurs anglais, soit de l'ennemi « de l'autre côté de l'eau » ; enfin, elle lit-en-marchant, c'est-à-dire dans l'espace public. Ces traits font de sa pratique – que la narratrice affirme être « le seul pouvoir que j'avais dans un monde qui m'en privait » (276) – à la fois une manière de se tenir à l'écart et d'exhiber ce choix en s'y livrant aux yeux de tous. On peut l'interpréter comme une modalité de ne pas être partisane, de s'extraire du présent, de « faire défection » face à « l'impitoyable aujourd'hui », comme l'écrit Emmanuelle Loyer qui analyse la lecture comme « un trouble d'époque »<sup>25</sup>. Les textes du passé non-irlandais lui servent de rempart et d'abri : elle dit pouvoir s'y livrer à ses « pensées habituelles, dix-neuviémistes, saines et sauves et littéraires » (159) au lieu d'être assaillie par « des pensées confuses, paniquées » (159). Lire-en-marchant de telles œuvres lui permet d'« éviter d'avoir à tremper dans des trucs [...] modernes, tendus, compliqués » (328), de devoir faire face aux injonctions qui l'assiègent de tous côtés.

C'est bien pour cette lecture escapistes, à tous les sens du terme, interprétée comme acte de sédition et d'insubordination, que la narratrice est jugée dans un roman qui dit aussi le degré de surveillance et de contrôle constants auquel chaque membre de la communauté, en particulier les femmes, est soumis au quotidien. Les qualifications dénotent explicitement la réprobation : lire-en-marchant (sachant que ses lectures ont autant lieu dans l'intimité et en privé) est vu comme une « manie<sup>26</sup> » (89 et 179), une « procédure périlleuse » (86), une « insondable habitude » (276), une pratique « contre-nature » (269) « qui défie l'entendement » (326), « un peu sinistre, un peu louche » de la part d'une personne « de traviole, [...] transverse, pas sociable » (242), « estampillée bizarro-louche » (269). Le jugement est partagé même par les personnages les mieux intentionnés, ceux qui ne croient pas la rumeur selon laquelle elle entretiendrait une relation avec le laitier. Peut-être-petit-ami, lui-même considéré comme traître à la communauté pour collectionner des pièces de voitures anglaises, et qu'on découvre gay à la fin du roman, déclare ainsi :

J'aime bien que tu lises-en-marchant. C'est le genre de chose tranquille, décalée que tu fais, en plus en te disant que ça n'a rien de bizarre ou que personne ne le remarque. Mais c'est bizarre, peut-être-petite-amie. C'est pas normal. Aucun instinct de conservation là-dedans. À la place c'est inflexible et déconcertant et dans notre type d'environnement ça fait de toi un personnage têtue, obstiné. (383)

25. Emmanuelle Loyer, *L'impitoyable aujourd'hui. Lire pour (ne pas) vivre avec son temps*, Paris, Flammarion, 2022, p. 19 et 178.

26. C'est un choix de traduction qui ne se trouve pas dans l'original anglais : « this reading-while-walking » (p. 61) ; « my [...] reading while walking about » (p. 130).

Troisième beau-frère, le maniaque du jogging, de même ne cesse de revenir « sur le sujet de mes lectures-en-marchant. Les livres, la marche. Moi. Marchant. Et lisant » (86), en particulier après avoir vu sœur du milieu, « mercredi dernier à la nuit tombée, commettre une insanité sociale en [s]’aventurant dans le coin, complètement et dangereusement aveugle aux basses forces et influences – tête baissée, une minuscule lampe-torche éclairant les pages. Qui fait ça. Personne » (89). Il la met expressément en garde : « si je ne faisais pas attention, je serais bannie aux confins des ténèbres, ostracisée sans merci » (92). Enfin plus ancienne amie, se faisant la porte-voix de la communauté, en offre la formulation la plus drastique, estimant que la narratrice ne pourrait s’en prendre qu’à elle-même si elle se trouve à la fois stigmatisée par tous-tes et poursuivie par le laitier :

C’est louche, pervers, d’une détermination obstinée [...]. Ce n’est pas comme si, amie, a-t-elle poursuivi, on était dans le cas de figure de quelqu’un qui jette un coup d’œil au journal en marchant, pour lire la manchette ou je ne sais quoi. C’est ta façon de le faire – de lire des livres, *des livres entiers*, en prenant des notes, en consultant les notes de bas de page, en soulignant des passages comme si tu étais à un bureau ou je ne sais quoi, dans un petit cabinet d’études rien qu’à toi [...], rideaux tirés, lampe allumée, tasse de thé à portée de la main [...]. C’est dérangent. C’est déviant. C’est optiquement illusoire. Tout sauf civique. (269)

Plus ancienne amie souligne en conclusion « l’inaccessible entêtement qui en est le fond, plus les dangers inhérents » (273). On peut tout à fait entendre que la pratique de lire en public mettrait la narratrice en danger : absorbée par sa lecture, elle ne ferait pas attention à ce qui se passe autour d’elle et ce manque de vigilance l’exposerait à des risques multiples, dans un environnement où, à tout moment, une bombe peut exploser, une patrouille l’arrêter, une émeute éclater ; il est vital d’être constamment en alerte, « d’être au jus, de se tenir à la page, surtout quand les choses s’accumulaient, s’envenimaient comme ici à une telle allure » (94). Si l’argument paraît difficilement contestable, le texte montre que ce n’est pas là le motif d’affront, comme on le voit dans l’ordre de priorité mis en avant par plus ancienne amie : « les dangers inhérents » au fait de lire-en-marchant ne sont qu’un ajout, un péril certes réel mais secondaire ou accessoire ; ce qui est centralement en jeu c’est « l’inaccessible entêtement » (273). Il n’en va donc pas tant du *contenu* des lectures ni peut-être même des *conditions* de lecture, mais de ce qu’elles révèlent de sa volonté de se couper de son monde et d’ignorer ce qui l’entoure, c’est-à-dire de la lecture comme un acte de résistance aux assignations culturelles ou à l’impératif d’appartenance sectaire. Le fait que la lecture ait lieu au grand air et en mouvement démontre aussi cette nécessité vitale de s’échapper des normes prescrites figées, et renforce sa perception comme activité perturbatrice et séditeuse.

Sœur du milieu, jeune femme catholique dont les frères sont « renonçants-à-l’État », qui est l’objet des attentions d’un haut gradé d’un groupe paramilitaire, signifie donc, par ses lectures, son refus de prendre part à la situation, sa décision de se retirer de la réalité d’une « société explosive » (17) où « la violence [...] était le critère pour juger les autres » (12), cette époque « sur le fil du couteau, primitive » où « chacun se méfiait de tous » (45). Oppressée par la présence d’observateurs multiples, la narratrice est constamment scrutée. La surveillance



intrusive diffuse une atmosphère de menace latente et de paranoïa, qu'elle soit le fait du voisinage, de la rumeur, des milices paramilitaires ou des forces d'occupation, dans une ville entièrement régie par le conflit, le contrôle et la division sectaire<sup>27</sup>. Par ses lectures, sœur du milieu est non seulement remarquée par le laitier, qui incarne l'attention masculine et les structures de surveillance de la communauté, mais devient aussi un objet de curiosité et de reproche dans une société qui encadre strictement les individus. Cette société est intégralement définie par une binarité fondatrice : il en va donc avant tout du *regard* porté sur la lectrice et non tant de supposées lectures défectueuses ou incompétences lectorales des femmes.

### Anomalies et violences normatives

La société claustrophobe que Burns met en scène, état d'exception fracturé par la violence communautaire, est régulée dans son ensemble par un ordre binaire drastique, en particulier par les configurations, injonctions et assignations genrées. La lecture distinctive de sœur du milieu la place délibérément dans une position d'altérité par rapport aux catégories identitaires acceptées – d'où sa caractérisation comme « contre-nature », « louche », « de travers ». Refuser de lire la littérature contemporaine ou la littérature nationaliste irlandaise, passer « tout [s]on temps le dos tourné, plongée dans le dix-neuvième siècle, et même le dix-huitième, parfois le dix-septième et le seizième siècle » (154), s'extraire du sectarisme institutionnalisé – ce qui revient à faire des fictions classiques un tiers-lieu –, c'est se mettre en retrait de cette binarité aliénante et chercher une existence hors des attendus identitaires régissant le contexte nord-irlandais, avant comme après la paix. La lecture incarne le refus d'adhérer aux « impératifs de nos codes politiques, sociaux, religieux » (153) et peut être interprétée comme une des modalités de résistance au régime réglementaire qui entend transformer les individus en corps « dociles<sup>28</sup> ». Dans *L'Herméneutique du sujet*, Foucault analyse la lecture comme « pratique de soi » et manière de « se rejoindre soi-même »<sup>29</sup>, comme fabrique de subjectivation, ce que Michel de Certeau appelle une « politique de la lecture<sup>30</sup> ». C'est bien cet exercice de la lecture autonome comme contre-pouvoir, positionnement subjectif, qui est mis en scène dans le roman où la narratrice, par ses choix et sa lecture en public, s'affirme contre toute *doxa* imposée.

*Milkman* souligne à quel point la binarité est structurante à l'époque du conflit : tout se décline en système d'oppositions qui enferment et contraignent, traçant des lignes de démarcation entre hommes et femmes, protestants et catholiques, unionistes et indépendantistes, etc. Le monde de la narratrice est intégralement gouverné par cette interprétation

27. Le texte est intégralement traversé par les « clics » des appareils photo, les activités de fichage et les dispositifs de surveillance.

28. Foucault, « Droit de mort et pouvoir de vie », dans *Histoire de la sexualité I*, op. cit., p. 184.

29. Foucault, *L'Herméneutique du sujet. Cours au Collège de France (1981-1982)*, Paris, Gallimard / Seuil, 2001, p. 315 et 317.

30. Michel de Certeau, « Lire : un braconnage », dans *L'Invention du quotidien 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1990 [1980], p. 250.

partisane où les actions en apparence les plus anodines (lire Dickens pour le plaisir ou être passionné de belles carrosseries anglaises) peuvent mettre le feu aux poudres en ce qu'elles suggéreraient des sympathies secrètes. Rien n'échappe aux « règles d'allégeance, d'identification tribale, de ce qui était permis ou pas » (41) ; nul n'est censé l'ignorer tout comme il est inadmissible de s'en extraire, « et ça, tout le monde – *tout le monde* – le comprenait » (38) :

Il y avait la nourriture, la boisson. Le bon beurre et le mauvais. Le thé de l'allégeance. Celui de la trahison. Il y avait « nos magasins » et « les leurs ». Les noms des lieux. L'école où on allait. Les prières qu'on disait. Les cantiques qu'on chantait. Comment on prononçait ses H, aspirés ou pas. (42)

Le discours de la narratrice est constamment traversé par ces réglementations, protocoles, nomenclatures et taxinomies totalisantes, absolus qui sont comme une seconde nature pour des individus dont l'identité est intégralement déterminée par la polarisation. Montrer à quel point ce système confine à l'absurde est une des grandes réussites du texte, mais constitue également un geste radical de protestation tout aussi subversif que la lecture en public de romans anglais du XIX<sup>e</sup> siècle.

Le texte souligne surtout comment les impératifs genrés sont constamment imbriqués avec les autres systèmes de catégorisation. Dans ce champ de mines qu'est le quotidien à l'époque des Troubles, « époque extrême » (154) où la violence est la norme, les injonctions et la condamnation en cas de transgression s'exercent avec d'autant plus de force sur les protagonistes féminines. La violence, physique et genrée, est exhibée dès la frappante phrase d'ouverture : « Le jour où Machin McMachin a posé son flingue sur ma poitrine, m'a traitée de vipère et a menacé de m'abattre, c'est le jour où le laitier est mort » (11). La stigmatisation de sœur du milieu s'exerce avec une violence accrue en raison du contexte historique qui tend les lignes, et parce qu'elle est une femme dans une communauté nationaliste où il n'y a que deux rôles acceptables, celui d'épouse et de mère ou celui de maîtresse ou *groupie* d'un mâle paramilitaire puissant. Les femmes se trouvent piégées dans un système patriarcal, forcées d'adhérer à des rôles genrés déterminés par l'obligation hétéronormative. Insidieux, mais tout aussi largement acceptés et puissants que la bipartition politique beaucoup plus publiquement affirmée, les innombrables impératifs genrés gouvernent toutes les interactions entre les individus et règlent le champ des possibles suivant un principe premier d'asymétrie, qu'il s'agisse des passions ou de ce qu'il est admissible de dire dans « le territoire de "je suis le mâle, tu es la femelle" » (19-20). Toute déviation par rapport à ce rigide système conduit immédiatement à une sanction sans appel, pour les hommes, qui doivent se conformer à un strict impératif de virilité, comme pour les femmes<sup>31</sup>.

En lisant-en-marchant les œuvres des siècles passés, la narratrice refuse ainsi non seulement d'être partisane, mais aussi expressément de prêter « trop attention à la nature pressante des choix religieux et politiques du mâle autochtone » (151), système oppressif régi par des règles édictées par les seuls hommes que la narratrice, dans un passage d'une ironie féroce, décrit comme des petits garçons qui jouent un rôle de virilité pour leur seule satis-

---

31. Ainsi « chef », l'ami de peut-être-petit-ami, ne manque de causer la suspicion par sa passion pour la pâtisserie, activité inacceptable pour un homme car elle questionne sa sexualité (p. 50-51).

faction tout en l'imposant par la force à l'ensemble de la communauté et en premier lieu aux femmes, invariant social qui dépasse le seul cadre de l'Irlande du Nord :

un groupe d'hommes, peu importait lequel, tout comme importait peu la religion, le côté de l'eau, qui édictait des lois, des règlements, puis allait trop loin avec ces lois, ces règlements, s'attendant à ce que tout le monde – les femmes, donc – se plie à l'absurdité des bêtises ainsi concoctées, qui ne passaient pour sensées que dans leurs crânes à eux. En gros, c'était une mentalité de coffre à jouets, de petits trains dans le grenier, de soldats de plomb sur un faux champ de bataille. (216)

La voix si caractéristique de la narratrice, mélange de distance, d'empathie et de dérision, est une des modalités principales pour résister à la violence genrée, à travers un sens aigu d'irrévérence et de ridicule face aux performances machistes de Machin McMachin ou du laitier. Les ravages et violences qui en résultent n'en sont pas moins réels tout comme la rigide structure bipartite, puisqu'elle prohibe toute nuance, empêche, à l'époque, de les appréhender avec justesse. La binarité, c'est-à-dire l'impossibilité de prendre en compte la complexité, empêche ainsi de comprendre sur le moment que le harcèlement auquel est exposée la protagoniste est tout aussi destructeur et tout autant une violence sexiste et sexuelle qu'un viol, même s'il n'y pas de contact physique<sup>32</sup>. Tout l'enjeu pour la narratrice est de réussir à faire sens d'une forme de violence qu'elle ressent comme dévastatrice, alors même que ce sentiment ne peut être formulé selon les paramètres et expériences de l'époque. C'est la distance temporelle, le regard rétrospectif depuis son présent d'adulte, et notre lecture en 2018, qui permet de le dire ; ce n'est qu'avec le recul, à vingt ans de distance, que cette prise de conscience peut avoir lieu.

Le texte, dans un même mouvement, montre la naturalisation de cette situation et son caractère hors du commun. Les personnages mettent sur le même plan les violences politiques et des phénomènes naturels comme les aléas climatiques, faits ordinaires d'un quotidien extraordinaire<sup>33</sup>. La situation d'exception déplace la conception de ce qui est admissible, usuel et normal, dont on trouve la formulation la plus frappante dans la longue conversation entre la narratrice et plus ancienne amie :

— Attends un peu, j'ai fait. Tu veux dire que lui peut se balader avec du Semtex mais que moi je ne peux pas lire *Jane Eyre* en public ? [...]

— Ça ne leur plaît pas », a-t-elle ajouté [...], si je voulais bien regarder les choses dans leur juste contexte, alors le fait que le Semtex ait préséance, en termes de normalité, sur la lecture-en-marchant

---

32. C'est paradigmatiquement la logique obtuse de troisième beau-frère qui, bien qu'il soit empathique, ne peut ni voir ni conceptualiser, *i.e.* comprendre les abus : pour lui, « le viol, c'était le viol. Et c'étaient les yeux au beurre noir. Les flingues dans le sein. Les mains, les poings, les armes, les pieds qu'employaient les gens de sexe masculin, délibérément ou accidentellement-exprès [...] Selon ses règles personnelles – et les miennes, du moins avant les prédations à mon encontre par la communauté et Laitier –, l'aspect contact physique de la question était l'unique aspect. Ce qui [...] ne relevait pas de cet empiètement-là, de cette physicalité-là – pister sans toucher, traquer sans toucher, cerner, prendre le pouvoir sur une personne et la contrôler sans que la chair ne rencontre la chair ou que les os ne rencontrent les os –, ne pouvait avoir lieu » (p. 462).

33. Sœur du milieu lit-en-marchant, « tous les jours de la semaine, qu'il pleuve ou qu'il vente, sous les balles ou sous les bombes » (p. 17) ; troisième beau-frère affirme qu'elle pourrait « aussi bien aller flâner parmi les lions et les tigres » (p. 85).

– « que personne d'autre que *toi* ne trouve normale » – pouvait certainement être interprété comme la chose la plus compréhensible par chez nous. « Le Semtex ne sort pas de l'ordinaire, a-t-elle dit. Ce n'est pas comme si on ne s'y attendait pas. Ce n'est pas impossible à appréhender mentalement, à comprendre, même si la majorité des gens n'en transporte pas, n'en a jamais vu, ne sait pas à quoi ça ressemble et ne veut rien avoir à faire avec. Ça ne dépare pas – contrairement à ta dangereuse lecture-en-marchant. [...] Donc, quand on regarde les choses dans ces termes, en termes d'environnement contextuel, alors ouais, a-t-elle conclu, *lui, il peut, et toi non.* » (270)

« Regardé dans ces termes », la lecture-en-marchant devient en effet, parce que le contexte d'exception est intégralement régi par l'impératif partisan, l'incarnation même d'un comportement anormal qui ne rentre dans aucun cadre et défie la *doxa*. S'y superposent explicitement bipartition politique et genrée – opposant l'homme transportant du Semtex, puissant explosif clairement associé au masculin, dans l'espace public en toute impunité à sœur du milieu qui lit-en-marchant un roman écrit par une femme qui porte le nom de son héroïne. Cet effet est encore renforcé dans la version française par les genres grammaticaux, avec d'une part *le* Semtex, qui « a préséance en termes de normalité », que *lui* peut légitimement acheminer et, de l'autre, *la* lecture-en-marchant interdite à *la* jeune fille.

Troubler ce « large champ de choses "tenues pour acquises" » (160) est au cœur du cours de français auquel nous assistons à l'ouverture du chapitre 3. Parce qu'il a lieu en centre-ville, « c'est-à-dire hors de mon secteur, c'est-à-dire hors de ma religion » (102), qu'il réunit hommes et femmes et des membres des deux communautés, qu'il est assuré par une Française, ce cours est déjà en soi une expérience de tiers-lieu. « Prof » y lit un extrait d'un livre français qui ne sera jamais identifié, « [m]ais le souci, c'est que le ciel dans le passage en question n'était pas bleu » (99). C'est ce qui provoque la rébellion de la classe, car tout le monde sait que le ciel est bleu tout comme « un chat est un chat » ou « un viol est un viol » :

Il nous semblait à nous, [...] que non, ce qu'elle disait en aucun cas ne pouvait être vrai. Si c'était vrai, que le ciel [...] pouvait être de n'importe quelle couleur, cela voulait dire que tout pouvait être de n'importe quelle couleur, que tout pouvait être n'importe quoi et que tout et n'importe quoi pouvait arriver, à tout moment, en tout lieu, dans le monde entier, à n'importe qui [...]. Donc non. De génération en génération, de pères en aïeux, de mères en aïeules, de siècles en millénaires, le ciel avait eu une couleur officielle et trois officieuses et un ciel coloré, juste comme ça, cela ne pouvait être toléré. (104)

La littérature opère comme révélateur, un moyen de sortir des sentiers battus, de s'extraire de « nos horizons bouchés, nos paysages mentaux » (103), nécessité éthique et vitale. La narratrice a conscience que « ce choc du ciel, ce qu'il y avait de subversif dans un coucher de soleil » (110) remet en cause toutes les certitudes, tout ce qui « de pères en aïeux, de mères en aïeules » est tenu pour certain et immuable – raison pour laquelle c'est un coucher de soleil flamboyant qui apparaît en couverture du roman. La littérature en constitue le cas paradigmatique, avec le « choc du ciel » découvert par le biais du livre français, épisode complémentaire de la lecture-en-marchant. C'est donc bien la puissance de la fiction non-officielle (française ou non-irlandaise, celle des siècles passés), le fait de faire l'expérience d'autres possibles, qui est stigmatisée comme dangereuse par la communauté. Prof d'ailleurs encourage la classe en ce sens, réinvestissant explicitement l'idéal kantien : « Ne vous en faites pas,

a déclaré prof. Votre malaise, et même votre déséquilibre temporaire, chers élèves, face à ce coucher de soleil, est encourageant. Il ne peut être synonyme que de progrès. D'édification. » (109-110 ; le texte anglais parle explicitement d'*enlightenment*).

Le passage dit en somme que l'ambivalence et le sens de la nuance sont inconfortables, ce dont sœur du milieu fait l'expérience intellectuellement et viscéralement. Dans *Milkman*, la lecture permet de sortir de l'immobilité et du prêt-à-penser, le texte plaidant pour la relecture et la révision ; c'est aussi ce que nous lisons dans le récit de la narratrice adulte relisant les faits de son adolescence. La lectrice, sœur du milieu ou prof, est stigmatisée comme anomalie dans la diégèse, mais le roman montre que c'est bien une situation où il est plus acceptable et compréhensible de se promener avec du Semtex que de lire *Jane Eyre* qui est anormale. Burns laisse donc la condamnation de la lectrice à la communauté représentée, condamnation qui devient symptomatique de dysfonctionnements multiples, là où dans le roman de Schlink la lectrice qu'est Hanna reste entachée de suspicion et figurée comme anomalie.

## Conclusion

Peter Szendy définit la lecture comme déterminée par « des rapports de force qui ne cessent de se redistribuer au sein même du lecteur<sup>34</sup> ». Il l'envisage, à la suite de Foucault, comme une « microphysique du pouvoir<sup>35</sup> » et, à la suite de Deleuze et Guattari, comme le champ d'une « micropolitique<sup>36</sup> », où il en va au premier chef de la « violence de la lecture<sup>37</sup> ». Cette violence, dans et hors du lecteur et de la lectrice, nous semble être toujours irréductiblement genrée parce qu'elle est prise dans un système plus large qui régule et encadre strictement le masculin et le féminin. C'est d'autant plus visible dans les romans de Schlink et de Burns consacrés à l'histoire « avec sa grande hache » (Perec), ayant à faire avec les enjeux d'autorité et de soumission, à l'interface entre expérience publique et privée, ainsi qu'avec les modalités et ressources de survie. La lectrice s'y trouve scrutée parce qu'elle est vue comme sortant du lot – comme si la subjectivation et la singularité restaient interdites aux personnages féminins, ce qui est aussi une manière de dire que les contraintes et normes s'appliquent avec une violence accrue aux femmes. Mais là où les romans diffèrent dans leur choix de représentation, c'est que les problématiques genrées, notamment suite à la déferlante #MeToo, sont explicitement problématisées dans *Milkman*, là où ils restent un impensé dans *Le Liseur*.

Échappatoire où l'individu se met délibérément en retrait des injonctions et abus, pour lire par-devers lui ou elle, la lecture est comprise par les communautés mises en scène comme geste contestataire, séditieux, dissident, l'incarnation paradigmatique d'une d'insubordination insupportable à l'ordre établi, acte d'autonomie particulièrement refusé aux femmes – d'où la nécessité de faire rentrer dans le rang et de placer sous contrôle ces lectrices qui feraient défection. Les contextes historiques confèrent une acuité particulière à la perspec-

34. Peter Szendy, *Pouvoirs de la lecture. De Platon au livre électronique*, Paris, La Découverte, 2022, p. 129.

35. Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975, p. 31.

36. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 260.

37. Szendy, *Pouvoirs de la lecture*, op. cit., p. 24.

tive, tout en soulignant la nécessité de briser les silences sur ces oppressions et (dys)fonctionnements qui continuent à toucher en premier lieu les femmes. Commentant le récent *boom* littéraire irlandais, la grande romancière Anne Enright observait en 2015 : « Traditionally Irish writing has been about breaking silences. The biggest silence has continued to be about the lives of women<sup>38</sup> ». On peut, sans méconnaître la différence des périodes, en dire autant du rapport au passé nazi et du cas des surveillantes SS dans le contexte allemand<sup>39</sup>. Si la lectrice est par conséquent sans doute un lecteur comme les autres, les femmes ne sont pas des individus parmi d'autres, puisqu'elles continuent à être prises dans des systèmes de domination particulièrement coercitifs. Se plonger pour le plaisir dans *Guerre et Paix* ou *Jane Eyre* constitue alors bien, comme l'a souligné Eve Kosofsky Sedgwick dans un essai au titre génial, une activité d'autant plus vitale et *nécessaire* pour « ceux et celles ayant vécu l'expérience de l'oppression ou de la servitude<sup>40</sup> », les personnes LGBTQIA+ ou les femmes dans les sociétés patriarcales :

No less acute than a paranoid position, no less realistic, no less attached to a project of survival, and neither less nor more delusional or fantasmatic, the reparative reading position undertakes a different range of affects, ambitions, and risks. What we can best learn from such practices are, perhaps, the many ways selves and communities succeed in extracting sustenance from the objects of a culture – even of a culture whose avowed desire has often been not to sustain them<sup>41</sup>.

## Bibliographie

- ACHIN Catherine, ALBENGA Viviane, ANDRO Armelle, DELAGE Pauline, OARDI Samira, RENNES Juliette et ZAPPI Sylvia, « Éditorial », *Mouvements*, n° 99, « Révoltes sexuelles après #MeToo », 2019, p. 7-10.
- ALBENGA Viviane, *S'émanciper par la lecture. Genre, classe et usages sociaux du livre*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017.
- ALLARDICE Lisa, « "It's nice to feel I'm solvent. That's a huge gift": Anna Burns on her life-changing Booker win », *The Guardian*, 17 octobre 2018. Disponible sur [www.theguardian.com](http://www.theguardian.com)
- ARAGON Sandrine, *Des liseuses en péril. Les images de lectrices dans les textes de fiction de la Prétieuse de l'abbé de Pure à Madame Bovary de Flaubert (1656-1856)*, Paris, Honoré Champion, 2004.
- « Les images de lectrices dans les textes de fiction français du milieu du XVII<sup>e</sup> siècle au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle », *Cahiers de Narratologie*, n° 11, 2004. [doi.org/10.4000/narratologie.6](https://doi.org/10.4000/narratologie.6)
- BARONI Raphaël, *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2007.
- BARTH-RABOT Cécile, *Les Pratiques de lecture. Comment le livre vient au lecteur*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2023.
- BAUDRY Marie, *Lectrices romanesques : représentations et théorie de la lecture au XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

38. Cité dans Justine Jordan, « A New Irish Literary Boom : The Post-Crash Stars of Fiction », *The Guardian*, 17 octobre 2015.

39. Voir par exemple Elissa Mailänder, « Aventurières, déclassées, brutes ? Retour sur les surveillantes SS des camps de concentration nazis », dans Martial Poirson et Christiane Taubira (dir.), *Combattantes. Une histoire féminine de la violence*, Paris, Seuil, 2020, p. 170-179.

40. Kosofsky Sedgwick, *Épistémologie du placard*, op. cit., p. 44.

41. Eve Kosofsky Sedgwick, « Paranoid Reading and Reparative Reading, Or, You're So Paranoid, You Probably Think This Essay is About You », dans *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham, Duke UP, 2003, p. 150-151.

- BLOOM Harold, *The Western Canon : The Books and School of the Ages*, Londres, Macmillan, 1994.
- BROOKS Peter, *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1992.
- BURNS Anna, *Milkman*, Londres, Faber & Faber, 2018.
- *Milkman*, trad. Jakuta Alikavazovic, Paris, Gallimard, 2020.
- CERTEAU Michel de, *L'Invention du quotidien 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1990 [1980].
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980.
- DONAHUE William Collins, « Illusions of Subtlety : Bernhard Schlink's *Der Vorleser* and the Moral Limits of Holocaust Fiction », *German Life and Letters*, n° 54, 2001, p. 60-81.
- FLOOD Alison et ARMITSTEAD Claire, « Anna Burns wins Man Booker Prize for 'incredibly original' *Milkman* », *The Guardian*, 16 octobre 2018. Disponible sur [www.theguardian.com](http://www.theguardian.com)
- FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975.
- *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.
- *L'Herméneutique du sujet. Cours au Collège de France, 1981-1982*, Paris, Gallimard / Seuil, 2001.
- FRANÇOIS Anne Isabelle, « Feminist Resistance and the Powers of Fiction », dans Françoise Lavocat, Alison James, Akihiro Kubo (dir.), *Can Fiction Change the World?*, Oxford, Legenda, 2023, p. 141-154.
- JORAN Justine, « A New Irish Literary Boom : The Post-Crash Stars of Fiction », *The Guardian*, 17 octobre 2015. Disponible sur [www.theguardian.com](http://www.theguardian.com)
- KANT Emmanuel, *Œuvres philosophiques*, t. II, éd. et trad. Ferdinand Alquié et al., Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1985.
- MAILÄNDER Elissa, « Aventurières, déclassées, brutes ? Retour sur les surveillantes SS des camps de concentration nazis », dans Martial Poirson et Christiane Taubira (dir.), *Combattantes. Une histoire féminine de la violence*, Paris, Seuil, 2020, p. 170-179.
- LOYER Emmanuelle, *L'impitoyable aujourd'hui. Lire pour (ne pas) vivre avec son temps*, Paris, Flammarion, 2022.
- METZ Joseph, « "Truth Is a Woman" : Post-Holocaust Narrative, Postmodernism, and the Gender of Fascism in Bernhard Schlink's "Der Vorleser" », *The German Quarterly*, vol. 77, n° 3, 2004, p. 300-323.
- MORAIF Aubrey, « Interview with 2019 NBCC Fiction Winner Anna Burns », [writing.newschool.org](http://writing.newschool.org), 15 mars 2019.
- NORFOLK Lawrence, « Die Sehnsucht nach einer ungeschehenen Geschichte », *Süddeutsche Zeitung*, 27-28 avril 2002, p. 16.
- RADWAY Janice, « L'acte de lire des romans d'amour : s'évader et s'instruire » [1984], trad. Delphine Chedaleux, *Théorème*, n° 32, 2020, p. 139-168.
- SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2000.
- SCHAEFFER Jean-Marie et VULTUR Ioana, « Immersion », dans David Herman, Manfred Jahn et Marie-Laure Ryan (dir.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Londres / New York, Routledge, 2005, p. 237-239.
- SCHLINK Bernhard, *Der Vorleser*, Zurich, Diogenes, 1995.
- *Le Liseur*, trad. Bernard Lortholary, Paris, Gallimard, 1996.
- SEDGWICK Eve Kosofsky, « Paranoid Reading and Reparative Reading, Or, You're So Paranoid, You Probably Think This Essay is About You », dans *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham, Duke UP, 2003, p. 123-151.
- *Épistémologie du placard*, trad. Maxime Cervulle, Paris, Éditions Amsterdam, 2008.
- SZENDY Peter, *Pouvoirs de la lecture. De Platon au livre électronique*, Paris, La Découverte, 2022.
- THERY Irène, *Moi aussi. La nouvelle civilité sexuelle*, Paris, Seuil, coll. « Traverse », 2022.
- WINKLER Willi, « Vorlesen, duschen, durcharbeiten », *Süddeutsche Zeitung*, 30 mars 2002, p. 16.

## Propositions pour un imaginaire des clubs de lectrices : Delaume, Delorme, Rychner, Volodine

MATHILDE ZBAEREN, Université de Lausanne

### Résumé

La prolifération récente des clubs de lecture dans l'espace culturel francophone pousse à interroger la façon dont de tels espaces sociaux informent la fiction et figurent des formes de lecture collectives, notamment pour les femmes et les féministes. Les échanges qui y ont cours stimulent un imaginaire de la littérature comme activité politisée, dont la continuité avec l'action militante est parfois supposée, quand la lecture n'est pas perçue comme le seul instrument d'un *selfcare*. À l'aune de ce constat, le présent article entend questionner les modalités du transfert du modèle social du club de lectrices au sein de fictions romanesques contemporaines francophones, à savoir dans les romans de Chloé Delaume, Wendy Delorme, Antoinette Rychner et Antoine Volodine. En dégagant les typologies de ces clubs fictionnels, l'imaginaire de la lecture véhiculé, les activités et les valeurs auxquelles la lecture est associée, il s'agit de déterminer ce que signifie, dans cet imaginaire, organiser des collectifs pour prendre soin, tisser du lien et, dans certains cas, organiser une faction armée (physiquement et intellectuellement) contre l'oppression (patriarcale et sexiste).

L'inauguration en 1996 du *book club* mensuel d'Oprah Winfrey aura très certainement contribué à dépoussiérer l'image du club de lecture<sup>1</sup>. Tout en popularisant cette forme de sociabilité littéraire, l'animatrice et productrice a inauguré une nouvelle ère du *book club*, essentiellement virtuelle. Avec elle comme avec l'actrice Emma Watson<sup>2</sup> ou, plus récemment, la star de la pop Dua Lipa, le *book club* prend place à la télévision, à la radio, sur un blog, une chaîne YouTube ou sur Instagram. Espace de partage et d'échange autour de la lecture, le club produit par ailleurs des listes de productions culturelles, prodiguant conseils et recommandations pour ses participant·e·s, sa communauté ou ses abonné·e·s. Le succès d'une telle formation sociale orchestrée par des stars contribue sans doute moins à démocratiser la pratique de l'échange littéraire qu'à la médiatiser et la glamouriser. Elle risque par ailleurs d'occulter des pratiques sociales militantes ou instituées vieilles de plusieurs décennies, mais plus discrètes, espaces dévoués à la démocratisation de la lecture. Au demeurant, le succès et la médiatisation récente des clubs tenus par des stars de la dite « pop culture » participe d'un mouvement interrogeant tant les frontières entre lecture savante et lecture ordinaire que bouleversant les imaginaires de la littérature.

- 
1. Je remercie les évaluateur·rice·s de cet article qui en ont réalisé une lecture à la fois éclairée et attentive, et ont considérablement nourri ma réflexion.
  2. La renommée d'Emma Watson, rendue célèbre par son incarnation au cinéma du personnage d'Hermione Granger, grande lectrice au sein de la saga *Harry Potter* amène à considérer les ponts lancés entre espaces fictionnels et espace d'échanges réels autour de la littérature. La réputation du personnage d'Hermione dote certainement l'actrice d'une aura de grande lectrice (voir Tanguy Habrand, *Hermione Granger lectrice de Harry Potter*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, coll. « La fabrique des héros », 2022).



Dans la gamme des représentations fictionnelles de lectrices, qui restent rares ou qui servent surtout de repoussoir<sup>3</sup>, les clubs, les collectifs, les associations, les cercles ou les organisations lettrées en non-mixité occupent une place encore plus marginale. La prolifération récente des clubs de lecture (ouverts à toutes et tous, entre femmes, ou en l'absence d'hommes cis<sup>4</sup>) dans l'espace culturel francophone pousse toutefois à interroger la façon dont de tels espaces sociaux informent la fiction et alimentent un imaginaire de la lecture comme activité politisée et collective, notamment pour les femmes et les féministes. On peut ici penser à des événements organisés au sein de librairies militantes ou spécialisées, de réunions dans des lieux privés ou confidentiels, aux communautés constituées en ligne (pages Instagram, chaînes YouTube, comptes Twitter<sup>5</sup>), aux pratiques militantes situées (bibliothèque partagée de la ZAD de Notre-Dame-des-Landes, infokiosques au sein d'associations), dans des espaces plus institués (espaces d'art et d'exposition), voire médiatisées (podcasts, émissions de radio). De tels espaces de sociabilité organisés autour de livres et de lectures (féministes, mais aussi antiracistes, anarchistes, militantes pour le climat, etc.) se sont aujourd'hui diversifiés. En marge des *book clubs* les plus institutionnalisés (France Culture ou CBS) les échanges qui ont cours dans ces espaces (physiques ou virtuels) stimulent un imaginaire de la littérature comme activité politisée, c'est-à-dire comme activité dont la continuité avec l'action militante est souvent supposée. La lecture y est parfois l'instrument d'un *care*, d'une réorientation de l'attention et du soin par l'écoute des récits intimes. Les *book clubs* se présentent ainsi comme des *safe places* (ou « lieux neutres »), des lieux d'expression et de perfectionnement de soi<sup>6</sup>. En d'autres occasions, il est également un espace où il est possible d'interroger les normes hétérosexistes, de se retrouver entre femmes ou entre minorités pour réfléchir, au gré de lectures, aux oppressions subies et à des voies de sorties. Ici, il s'agit d'approcher la forme sociale du club de lectrices par son pan fictionnel en faisant le pari que les représentations fictionnelles récentes de clubs et de groupes de lectrices renseignent sur un imaginaire de la lecture collective féminine<sup>7</sup>.

- 
3. Dans *Lectrices romanesques : représentations et théorie de la lecture aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles* (Paris, Classiques Garnier, 2014), Marie Baudry montre que les nombreux personnages de lectrices présents dans les fictions réalistes du XIX<sup>e</sup> siècle servent à repousser le genre du roman sentimental.
  4. Dans les théories du genre, la cisidentité désigne l'adéquation entre le genre ressenti et le genre assigné à la naissance.
  5. On pensera ici notamment à des clubs de lecture à l'initiative de personnes qui ne sont pas nécessairement des professionnel·le·s du livre : Louvgang à Montréal, Le Club des Lectrices à Lausanne, Le Book club féministe à Nice, The Feminist Book Club à Paris, Éléphante à Berlin, etc.
  6. Janice A. Radway a étudié de près des regroupements de lectrices et la portée contestataire de cette pratique. Son travail constitue l'un des socles principaux de l'étude double (ethnographique et fictionnelle) des clubs de lectrices (voir « Lectures à "l'eau de rose". Femmes, patriarcat et littérature populaire », *Politix, Revue des sciences sociales du politique*, n° 51, 2000, p. 163-177 ; *A Feeling for Books : The Book-Of-The-Month Club, Literary Taste, and Middle-Class Desire*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1997).
  7. Il faudrait toutefois renseigner par une enquête ethnographique ou sociologique les modalités de constitution et les représentations sociales de la sororité au sein de ces « clubs » de lectrices contemporains que je ne fais qu'effleurer ici. Sur les clubs de lecture, voir les travaux de Janice A. Radway cité *supra* et Viviane Albenga, *S'émanciper par la lecture. Genre, classe et usages sociaux des livres*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017.

La prolifération récente des clubs de lecture féministes ou ouverts aux seules femmes (cis ou trans) pousse à interroger la façon dont de tels espaces sociaux informent la fiction et comment, à l'inverse, de telles représentations alimentent un imaginaire de la lecture comme activité politisée et collective. Au sein de fictions contemporaines, les groupes de lectrices constituent un motif discret qui réactive des modèles du passé, celui des salons et des sociétés lettrées au sein desquels les femmes occupaient une place centrale. Sans revenir de façon détaillée sur de tels espaces lettrés qui ont déjà fait l'objet de travaux informés<sup>8</sup>, il s'agit plutôt de considérer ici les reconfigurations de ce modèle de sociabilité que proposent la mise en fiction contemporaine de groupe de lectrices au sein de quatre romans : *Terminus radieux*, d'Antoine Volodine, *Les Sorcières de la République* de Chloé Delaume, *Après le monde* d'Antoinette Rychner et *Viendra le temps du feu* de Wendy Delorme<sup>9</sup>. Réactivant les modèles du passé en les amenant sur le terrain fictionnel, ces romans donnent à des groupes de lectrices un rôle central dans le déroulement de leurs intrigues, tout en leur attribuant une fonction politique et une incidence sur la forme même du récit. Du soin à la révolution, de l'espace éducatif à l'espace communautaire, les clubs et regroupements de lectrices sont dotés, dans ces récits, d'un pouvoir de transformation de soi et du social. Ils constituent par ailleurs des modèles variés de l'échange littéraire entre femmes et entre minorités de genre.

### La sororité en milieu hostile

Les quatre romans étudiés ont en commun une inscription dans la catégorie des littératures de l'imaginaire sans toutefois s'y limiter. Comme le montrent aujourd'hui certain·e·s jeunes chercheur·euse·s, les littératures de l'imaginaire constituent un bastion de l'émergence d'une auctorialité féminine qui fait du genre (*gender*) un principe esthétique et narratif (dans cette optique alliant perspective féministe et recherche narrative, on peut penser aux œuvres de Monique Wittig, Françoise d'Eaubonne et Christine Renard)<sup>10</sup>. Ce n'est donc pas un hasard si des figures de lectrices y sont présentes, amenant la dystopie vers des enjeux féministes et des interrogations génériques. Les récits commentés ici composent en effet à partir de dystopies : des mondes où règne un empereur tyrannique, où le capitalisme a conduit à l'épuisement définitif des ressources ou à la contamination nucléaire d'une région entière, où les

---

8. La pratique de lecture collective, en salon, dans des espaces de sociabilités restreints, n'est évidemment pas nouvelle. On pensera aux salons de la Marquise de Rambouillet, tenus dans sa « chambre bleue » pendant plus de cinquante ans, à Madame Geoffrin, ou encore, à une époque plus reculée, à Anne Hutchinson, une sage-femme installée en 1634 avec sa famille dans la colonie de la baie du Massachusetts (voir Martine Reid (dir.), *Les Femmes dans la critique et l'histoire littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2011 ; *Femmes et littérature. Une histoire culturelle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2020).

9. Antoine Volodine, *Terminus radieux*, Paris, Seuil, 2014 (désormais TR) ; Chloé Delaume, *Les Sorcières de la République*, Paris, Seuil, 2016 (désormais SR) ; Antoinette Rychner, *Après le monde*, Paris, Buchet-Chastel, 2020 (désormais AM) ; Wendy Delorme, *Viendra le temps du feu*, Paris, Cambourakis, 2021 (désormais VTF).

10. Plusieurs thèses en cours témoignent d'un intérêt renouvelé pour le genre dystopique et ses affinités avec les théories critiques féministes, voire écoféministes : Frédéric Guignard (Université de Lausanne) mène une thèse sur le rôle de fictions féministes francophones dans l'émergence d'une auctorialité féminine et Laura Degrande (Université de Namur) se penche sur des récits féministes polyphoniques.

femmes et les minorités sexuelles sont condamnées à servir le patriarcat<sup>11</sup>. Antoine Volodine invente, dans *Terminus radieux* (2014), trois personnages féminins, sœurs et filles du mage Solovieï, dont les lectures féministes partagées ont attisé la colère contre les hommes. Par leurs lectures communes, les trois sœurs sont progressivement agrégées à la galaxie post-exotique, à tel point que l'une d'entre elles assume la réécriture des œuvres disparues d'autrices féministes. Dans *Les Sorcières de la République* (2016), Chloé Delaume met en scène le Club Lilith où les déesses de l'Olympe prodiguent conseils et enseignements sur l'histoire de la sorcellerie. Ce club est à la fois l'organe de déploiement d'une éducation féministe et d'une prise de conscience des violences faites aux femmes dans la société patriarcale. Il est aussi l'antichambre du Parti du Cercle fondé par les déesses de l'Olympe, sorte d'instrument d'une prise de pouvoir qui mènera à des dérives dont la Sibylle, quelque soixante années plus tard, est tenue de se justifier lors d'un procès télévisuel spectaculaire. Wendy Delorme organise son roman choral *Viendra le temps du feu* (2021) autour d'une société militante secrète mixte (incluant femmes hétérosexuelles, personnes trans, gays et lesbiennes) au sein de laquelle circulent des textes interdits et s'organise une révolution contre le gouvernement despotique des « Autres ». Enfin, dans son roman post-apocalyptique *Après le monde* (2022), Antoinette Rychner nous amène à suivre deux bardesses, Barbara et Christelle, qui composent des récitations (en « nous », accordées au féminin pluriel) de témoignages collectés, écrivant ainsi au fur et à mesure de leur errance un livre collectif qu'elles font entendre et retranscrivent au fur et à mesure de sa composition.

Dans l'ensemble de ces récits se constituent des communautés en opposition avec un pouvoir tyrannique. Les groupes de femmes, sœurs, amies ou compagnes d'errance s'organisent pour opposer une résistance à l'ordre patriarcal. Dans ces communautés, la sororité fait office de valeur commune émancipatrice, permettant de s'extraire des carcans de la concurrence, de la rivalité ou de la complaisance passive. La sororité n'est toutefois que difficilement établie comme valeur cohésive des groupes et chacun d'entre eux, qu'il s'agisse du club Lilith (Delaume), des filles de Solovieï (Volodine), des bardesses (Rychner) ou des Uraniens (Delorme), tend plutôt à mettre en crise un principe dès lors désigné comme un idéal inatteignable. Chez Delaume, le Club Lilith opère comme lieu d'éducation féministe et de désenvoûtement où les adhérentes redécouvrent les vertus de la sororité sous la tutelle des déesses de l'Olympe :

Le Club Lilith, j'ai adoré y travailler. Après son ouverture, la plupart des déesses et des divinités secondaires sont parties effectuer leur mission ailleurs, en province, en Europe, dans le reste du monde. Je suis restée avec Héra, Hestia, Artémis et les Muses, on se partageait les tâches, mais c'est moi qui étais chargée de la programmation, en raison de mon sens de la pédagogie. J'y suis allée doucement. Qu'elles viennent à nous, qu'elles se rencontrent, qu'elles échangent et se révèlent sœurs. Plus viscéra-

---

11. Sur les relations entre dystopie et féminisme, voir Aurore Turbiau, « Une utopie féministe est-elle possible ? », *Hypothèses - Littératures engagées*, [engagees.hypotheses.org](http://engagees.hypotheses.org), 6 septembre 2020 ; Judith Cohen, Samy Lagrange et Aurore Turbiau (dir.), *Esthétiques du désordre. Vers une autre pensée de l'utopie*, Paris, Le Cavalier Bleu, 2022.

lement qu'aucune d'elles n'avait jamais pu l'imaginer. La sororité, c'est le socle. C'est ce qui différencie les sorcières des femmes de pouvoir. (SR, 255-256)

Dans le discours de la Sibylle qui tisse l'ensemble du récit de Delaume, la réappropriation positive de la désignation « sorcière » rendue possible par la constitution d'un « nous » progressivement reconnu par l'ensemble des adhérentes au club, entre en tension avec le ton du prêche (« qu'elles viennent à nous » et, plus loin, « je vous le dis »). Le renversement du patriarcat et du mode discursif paternaliste est favorisé sur le plan métadiscursif par l'usage de l'ironie et, sur le plan de la diégèse, par le Club Lilith. Celui-ci est progressivement apparenté à une institution culturelle dans laquelle la Sibylle dispense un enseignement sous la forme d'une médiation culturelle parodique. C'est par la lecture et des activités communes (« *workshops* », « créations collectives » et « ateliers », 259) menées au sein de musées, de fondations ou de salles de spectacle<sup>12</sup> que les femmes se découvrent sœurs et se défont des rivalités longuement inculquées. Le Club Lilith se présente comme le lieu d'une spectaculatisation de la lecture, mais aussi d'une conception pragmatique, le livre débouchant sur des usages et des mises en pratiques rituelles dans lesquelles des figures d'autrices ou d'intellectuelles servent de guides :

Circulation de la parole, savoir-faire et moyens d'action. À la place du torchon, et après le soutiegorge ; de demander ce qui, aujourd'hui, doit brûler. Confectionner des gris-gris, lister les anathèmes, des anciens talismans, s'appliquer à la mise à jour. Pour le Sabbat de Yule, on a écouté Thérèse Clerc. On a fait une lecture marathon de la revue *Sorcières*, Xavière Gauthier, les premiers textes déjà désopilants de Nancy Huston, des idées et des gestes, les années 1970, au micro se relayaient toutes les générations, féministes d'avant-hier et de presque aujourd'hui, célèbres et anonymes ; *Télérama* a adoré. (*ibid.*)

« Des idées et des gestes », c'est bien cette association du lire et du faire qui caractérise la conception du groupe de lectrices dans *Les Sorcières de la République*. Le pouvoir créateur de la « communauté interprétative<sup>13</sup> » rassemblée au sein du club Lilith ne se limitant pas au seul pouvoir symbolique de donner du sens aux œuvres littéraires, les déesses de l'Olympe fondent à partir du club un parti politique et fomentent une révolution féministe. L'opération n'est toutefois pas aisée, comme en témoigne l'emploi de l'ironie (« *Télérama* a adoré »), qui souligne habilement les récupérations médiatiques du féminisme autant que l'instrumentalisation stratégique des médias par les groupes féministes. D'autres difficultés se présentent toutefois, comme le précise la Sybille :

Dès le berceau, elles sont conditionnées pour être la plus jolie du monde afin de satisfaire papa et d'en être la chouchoute. [...] Au-delà du plafond de verre, les règles et lois du Far West, le filon de la Schtroumpfette ; la rivalité en réflexe, le privilège des chasses gardées. En vérité, je vous le dis : rien

---

12. « Effectivement, le parti du Cercle s'est produit hors ses murs. Le succès du Club Lilith m'a permis d'investir divers espaces culturels de France. Maison de la poésie, Centre Pompidou, FRAC, fondations, théâtres, structures indépendantes. Nous pratiquons d'anciens rituels, les rendions participatifs sous couvert de performances artistiques. L'alchimie du verbe, vous savez, c'est un truc à prendre au sérieux. » (SR, p. 261).

13. Stanley Fish, *Quand lire, c'est faire*, trad. Étienne Dobenesque, Paris, Les Prairies ordinaires, 2007.

n'est plus difficile que de leur apprendre à changer leur hostilité spontanée en complicité de principe. Être unies, les humaines, ça ne les intéresse pas. (256)

Dans le roman de Delaume, cette « complicité de principe » conduit de façon paradoxale à une complicité criminelle, les femmes émancipées ayant à terme décidé de prendre leur revanche contre les pères et maris violents. Chez Rychner, le projet de récit collectif élaboré par Christelle et Barbara est largement décrédibilisé par Delphine qui y voit un « bullshit lyrique » (AM, 63) et un délire irresponsable :

Delphine irritée jugeait toute cette histoire vraiment limite : ces deux-là n'avaient-elles donc rien d'autre à glander que d'inventer des trucs abscons, à l'heure où tant de choses étaient à relancer, reconstruire, entretenir et protéger ? Elle avait toujours su que Barbara était bizarre ; une irresponsable, sans quoi elle se serait occupée de son fils, mais la Christelle qu'elle avait connue avait été une fille bien, les pieds sur terre. La seule explication résidait dans la mauvaise influence de la première sur la deuxième. Comprendraient-elles qu'ici on avait d'autres soucis que de *devenir bardesse* ? (62)

L'activité littéraire apparaît à Delphine comme une échappée hors des responsabilités collectives, alors qu'elle est, aux yeux des bardesses, le moyen d'inscrire une mémoire et de reconstituer une histoire des reconstructions post-apocalyptiques. Bien qu'elles trouvent des alliées au sein des communautés qu'elles traversent, l'utilité collective du projet mémoriel et poétique des bardesses n'est pas toujours reconnue. Les textes produits et récités devant différents publics rencontrés sur leur route gardent pourtant la trace de l'ensemble des tâches urgentes réalisées par les communautés, désignées dans les « chants de témoignage » au féminin pluriel. La démarche des personnages du roman de Rychner se distingue en cela des autres pratiques de lectrices étudiées ici, puisqu'il s'agit d'inscrire l'acte de lecture dans la continuité d'un processus de publication (au sens large) et dans la production de traces mémorielles. La performance à laquelle s'adonne Christelle lors d'une première soirée de déclamation des « chants de témoignage » la conduit à envisager celle-ci comme une « vocalisation improvisée » semblable à celle des troubadours (34). L'appellation « bardesse » naît alors d'une réflexion du personnage que le récit rapporte, réflexion portant sur l'héritage classique et l'imaginaire de la déclamation. Le mot « bardesse » s'impose sans qu'elle ne parvienne à le rattacher à son origine : « Christelle considéra ce mot étrange. Et ce qu'il véhiculait. D'où venait-il ? Moyenâgeux ? Celtique ? Gaulois, puisqu'une figure de barde bâilloné apparaissait rituellement à la fin des albums d'Astérix ? » (35). Comme chez Delaume qui s'amuse de faire de la Sibylle une éternelle adolescente, la mythologie et la référence antique sont, chez Rychner, mises au service d'une appropriation ludique et non-experte. La sociabilité littéraire qui s'élabore autour de Christelle et Barbara contribue ainsi à donner corps à une communauté éphémère ou virtuelle rassemblée autour de récitations et par les récits que leurs « chants » agencent. Elles ne parviennent toutefois pas à intégrer tout le monde et leurs projets sont souvent critiqués ou dévalorisés.

Chez Volodine, l'espace littéraire fait aussi l'objet de conflits entre femmes, à savoir entre les filles du mage Solovieï. Comme dans *Après le monde*, la collectivisation des tâches occasionne des rancunes, voire une haine profonde. Hannko Vogoulian, Samiya Schmidt et

Myriam Oumarik partagent le même destin funeste. Prisonnières et soumises à des violences incestueuses jusqu'au cœur de leurs rêves, les trois sœurs n'en sont pas pour autant solidaires :

Hannko Vogoulian eut une rapide vision synthétique des années passées à « Terminus radieux » et elle se rappela de Samiya Schmidt se débrouillait toujours pour échapper aux tâches collectives. Entre deux crises, elle s'arrangeait systématiquement pour ne rien faire, ou alors se déclarer surmenée par les tâches de gestion et de conservation de la bibliothèque de la Maison du peuple. Hannko Vogoulian l'avait toujours détestée et, au contraire de ce qui se passait pour Myriam Oumarik, envers qui elle éprouvait une affection parfois complice, elle évitait de la considérer comme une sœur. (TR, 472)

Dans les trois romans de Volodine, Delaume et Rychner, la sororité, bien qu'avancée comme un principe structurant et comme un moyen de coalition puissant, se présente ainsi essentiellement comme une valeur paradoxale. Le groupe de lectrices (ou de performeuses ambulantes chez Rychner) ne se distingue pas nécessairement par sa cohésion, mais par une appartenance commune à un même milieu hostile envers les femmes et la recherche similaire d'échappées.

### Lieux de communion

Chez Wendy Delorme, l'hostilité touche aussi les homosexuels et les personnes trans. Dans ce monde où les « lieux dédiés uniquement aux livres ont fermé à jamais » (VTF, 172), la recherche d'une cohésion doit se faire dans le secret du *Gentlemen's club*, à l'étage, où des dissident·e·s ont conservé des livres interdits aux reliures de cuir « patiné » et « ancien » (204). En quête de ses « sœurs », Grâce se déguise en homme pour pénétrer là où elle pense retrouver celles qui appartiennent à sa communauté perdue. Grâce ne trouvera pas ses sœurs dans le *Gentlemen's club*, mais invitée par l'un des Uraniens à monter à l'étage du club, elle découvre le salon sombre où se réunissent les résistants : une pièce « enfumée », au sol fait de bois, d'un « beau parquet ciré », aux murs « recouverts de rayonnages vides », des étagères étiquetées de A à Z (*ibid.*). Avec les Uraniens, qui sont comme elle dépositaires d'une mémoire que le parti tyrannique a tenté d'effacer, Grâce retrouve une langue perdue :

Raphaël me regarde, dit à mon attention : « Ici, on utilise des mots de langue morte. »

Chez les Autres, on ne dit plus citoyens et peuple, mais contributeurs, ou bien contributrices. On ne dit plus patrons, mais responsables. On ne dit plus mariage, on dit mise en paire. On ne dit plus religion, mais spiritualité.

Ce que Raphaël ignore, c'est que parmi les sœurs nous parlions le langage d'avant l'édition du Pacte national, et même plusieurs langues, certaines de nous venant de terres éloignées. (205)

La bibliothèque fictionnelle constitue ainsi ce lieu en marge, où les clubs, les groupes ou les duos peuvent se réunir autour d'une mémoire ou d'une langue commune. Dans *Terminus Radieux* et *Après le monde* de tels lieux servent de socle à la constitution de communautés virtuelles. La bibliothèque est d'une part, pour les filles de Solovieï, l'espace possible d'une éducation irrévérencieuse, où les dictats paternels peuvent être disqualifiés :

Elles lisaient beaucoup, car la bibliothèque de la Maison du peuple était abondamment fournie en brochures d'agit-prop et en classiques de l'économie et de la littérature. Tous les romanciers et les romancières importants de l'Orbise étaient là, Ellen Dawkes, Erdogan Mayayo, Maria Kwooll, Verena Nordstrand et une belle plâtée d'autres. Les filles les lisaient de préférence aux ouvrages techniques. Leur père les avait pourtant mises en garde contre les foutaises nihilistes des poètes et l'inutilité tragique de leurs fictions. En dépit de tels avertissements, elles s'abreuyaient aux chefs-d'œuvre du post-exotisme. Elles avaient compris que Solovieï, qui lui-même se piquait d'écrire, exprimait là une opinion où la susceptibilité d'auteur l'emportait sur l'impartialité critique. (TR, 78)

Les filles de Solovieï sont livrées à une éducation « hasardeuse » ; elles n'apprennent que par les livres et des discussions avec des adultes « peu compétents » (*ibid.*). Solovieï se charge toutefois de la compléter en faisant irruption dans leurs rêves. Il en profite pour explorer leurs secrets et leurs fantasmes<sup>14</sup>, ce que les trois filles, dès leur puberté, vivent comme un viol : « elles se mirent à détester ce genre d'intrusion, cette pénétration impériale et contre-nature, et, au matin, sourdement ou ouvertement, elles se rappelaient qu'il était apparu en elles » (80). La littérature, et en particulier les fictions post-exotiques que recèle la bibliothèque de la Maison du Peuple, constitue ainsi un espace de repli tangible, un refuge opposable à l'espace onirique où l'éducation incestueuse dispensée par le mage peut être contestée. Elle est, d'autre part, chez Rychner, le lieu d'une conservation, de l'archivage d'une mémoire collective :

Quand ces dernières évoquèrent le nombre de feuillets composés à ce jour – ou plutôt *chants* ; oui, maintenant il fallait parler de « *chants* », s'empressa de préciser Christelle –, Faye s'exclama qu'elle devait absolument continuer, raconter la suite, les temps présents.

Elle loua la transmission orale et musicale, quoi que leur conseillant de tout conserver par écrit ; il ne fallait surtout pas abandonner le principe d'archivage. Plus que jamais, il était capital de constituer des bibliothèques de qualité, non seulement dans les centres tels que Hambourg où – elle le tenait en itinérant rencontré à la Chaux-de-Fonds – on était en train de reconstituer d'incroyables collections incluant tout ce qui s'écrivait d'important aujourd'hui, mais aussi et surtout dans les lieux les plus reculés, comme le Cucheroux, où Faye se faisait un devoir sacré d'étoffer le rayonnage. (AM, 95-96)

Dans cet extrait d'*Après le monde*, le personnage de Faye apparaît sous les traits idéalisés de la bibliothécaire instruite et volontaire. C'est par son attention, et sa « bienveillance et disponibilité qu'on eût dit illimitée » (97) qu'une sorte de communion (au sens quasi chrétien, tant le lexique utilisé dans ce passage a trait au sacré) entre les bardesses peut avoir lieu : « dans le faisceau croisé de leurs trois intelligences circulait l'excitation d'entrer ensemble dans une lecture possible du monde » (96). La rencontre avec la bibliothécaire du Cucheroux confirme l'ambition de Barbara et Christelle de composer une histoire collective, elle valide la pertinence de leur projet, mais plus encore, elle éveille un plaisir du partage au prisme de la lecture, du livre et du document écrit qui apparaissent comme la source d'une rédemption. Loin d'incarner seulement la lecture-plaisir, Faye apparaît comme une figure de salut et une figure

---

14. « Il leur tenait d'édifiants discours ou il leur déclamait d'une voix sifflante ses propres poèmes, mais surtout il profitait de son séjour pour explorer les arrières de leur conscience, leurs fantasmes, leurs désirs secrets. » (TR, p. 80).

politique : c'est elle qui leur transmet un livre de Hans E. Widmer, penseur anarchiste et auteur de *Bolo'bolo*, un ouvrage dans lequel l'auteur propose une alternative à la société capitaliste. Le roman de Rychner confère en cela à la bibliothécaire un pouvoir rédempteur et à la lecture celui d'une mise en commun spirituelle, mémorielle (par l'archive) et politique (par la réflexion sur les communs). Ainsi que le formule Roger Chartier dans son ouvrage *Culture écrite et société*, la lecture apparaît non pas seulement comme « une opération abstraite d'intellection », mais également comme

mise en jeu du corps, inscription dans un espace, rapport à soi ou aux autres. C'est pourquoi l'attention doit être portée tout particulièrement sur des façons de lire qui se sont effacées dans notre monde contemporain. Par exemple, la lecture à haute voix, dans sa double fonction : communiquer l'écrit à ceux qui ne savent pas le déchiffrer, mais aussi cimenter des formes de sociabilité emboîtées qui sont autant de figures du privé – l'intimité familiale, la convivialité mondaine, la connivence lettrée<sup>15</sup>.

*Après le monde* met en scène une telle reconstruction des réseaux de pratiques organisant les modes diversifiés de l'accès au texte. La récitation orale, la vocalisation acquièrent le statut de lecture commune dans un mouvement de recomposition et de recouvrement de pratiques anciennes. Ces retrouvailles avec des pratiques anciennes ne sont rendues possibles, dans ce récit, que par l'effondrement du capitalisme et la nécessité de déployer des économies locales fonctionnelles, communautaires, en marge du système monétaire. La lecture entre ainsi dans cette économie et dans un système d'échange collectif, bien que sa valeur ne soit pas toujours reconnue par l'ensemble des membres de la société (comme nous l'avons vu précédemment avec le cas de Delphine). La lecture ainsi conçue est revalorisée, non pour sa dimension éducative, scolaire ou « consommatoire », mais pour sa fonction sociale. En effet, à l'inverse des bibliothécaires rencontrées par Viviane Albenga dans son enquête sur les pratiques de lecture collectives en club<sup>16</sup>, ou par Laurence Bachmann lors de son enquête ethnographique sur les moyens d'émancipation par la lecture<sup>17</sup>, les figures de bibliothécaires ou les intermédiaires lié-e-s au livre dans les romans commentés ici jouent un rôle politique fort, ils et elles constituent le point de contact avec une pensée politique révolutionnaire, ils et elles sont les instigatrices et instigateurs d'une révolution (c'est le cas dans *Viendra le temps du feu*) ou, chez Rychner, les adjuvant-e-s bienveillant-e-s d'une restitution commune des modes de vie anticapitalistes. En agissant comme des instances positionnées à la frontières,

---

15. Roger Chartier, *Culture écrite et société : l'ordre des livres (XIV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque Albin Michel Histoire », 1996, p. 139.

16. Anne-Marie Chartier et Jean Hébrard, *Discours sur la lecture : 1880-2000*, Paris, BPI-Centre Pompidou / Fayard, 2000, p. 109, soulignent la spécificité du discours des bibliothécaires sur la lecture, défendant un modèle « consommatoire » de la lecture pour le plaisir, par opposition à celui de l'Église, de l'État et de l'École républicaine, qui prônent un usage de salut, qu'il s'agisse de l'instruction chrétienne ou de l'émancipation laïque par la lecture. Cité dans Albenga, *S'émanciper par la lecture*, *op. cit.*, p. 132.

17. Laurence Bachmann, « Transformer le genre par la littérature. Essai de sociologie indirecte », *Versants. Revue suisse des littératures romanes*, n° 5, 2010, p. 77-92 ; Laurence Bachmann et Viviane Albenga, « Trajectoires féminines d'émancipation par la lecture : les transgressions de l'âge adulte », dans Sylvie Octobre et Frédérique Patureau (dir.), *Sexe et genre des mondes culturels*, Lyon, ENS Éditions, 2020, p. 55.



les figures d'intermédiaire donnent accès à des espaces de sociabilité autant qu'à des textes qui, par leur contenu, peuvent opérer des transformations<sup>18</sup>.

### La vengeance des mauvaises lectrices

Bien que les lieux de réunions des clubs et groupes de lectrices s'apparentent à des bibliothèques, des espaces culturels (parfois désertés ou cachés), à y regarder de près, on remarque que les lectrices fictionnelles lisent relativement peu. Si elles déambulent, récitent des textes, composent des conférences, participent à des *workshops* ou placardent des slogans dans la ville, les récits ne donnent que peu de description de moments de lecture ou d'échange proprement littéraires (portant sur la forme, le style, l'histoire littéraire ou ces modes de partage, par exemple). La lecture et la sociabilité élaborée autour du livre conduisent essentiellement à des formes d'action extra-littéraires : récitations ambulantes dans *Après le monde*, création du parti du Cercle et révolution féministe dans *Les Sorcières de la République*, résistance et révolution dans *Viendra le temps du feu*. Dans l'ensemble, les lectrices de ces quatre romans sont moins adeptes d'une lecture « au premier degré<sup>19</sup> », immersive et reposant sur l'identification, que d'une « mauvaise » lecture interventionniste ou vengeresse<sup>20</sup>. Les motifs de la guérilla, de la lutte et de la vengeance, sont également présents dans un récit fréquemment évoqué au sein des clubs de lecture, *Les Guérillères* de Monique Wittig<sup>21</sup>. En évoquant ces motifs ou plus directement ce texte de Wittig, les auteurs et autrices confèrent aux clubs de lecture, aux groupes de lectrices fictionnelles, une portée subversive à l'égard des codes littéraires<sup>22</sup>. Devenue mode d'action, la lecture n'est ni soumission ni adhésion à l'univers littéraire proposé par un auteur, mais elle débouche sur une réappropriation tout en faisant éclater les codes scolaires et les normes. Il convient ici d'étudier un cas particulier.

- 
18. Sur ce point, il semble pertinent d'observer que cette représentation des figures d'intermédiaires reconfigure, au sein des fictions contemporaines, les rapports entre des lectures transformatrices dans leur contenu et la lecture comme pratique transformatrice, ainsi qu'elle est l'étudiée par Janice A. Radway. Les textes lus, sont, ainsi que je le montre plus loin dans cet article, détenteurs d'un pouvoir de transformation qui « contamine » ou « influence » les lectrices de ces textes.
19. Jérôme David, « Le premier degré de la littérature », *Fabula-LhT*, n° 9, « Après le bovarysme », 2012. Cet article s'appuie notamment sur les premiers travaux de Rita Felski, « After Suspicion », *Profession*, 2009, p. 28-35.
20. Nous verrons en quoi cette supposée « mauvaise » lecture interventionniste ou irrévérencieuse est toutefois porteuse et créatrice de sens.
21. Monique Wittig, *Les Guérillères*, Paris, Minuit, 1969. Sur la réception contemporaine de cet ouvrage, voir Émilie Notéris, *Wittig*, Paris, Les Pérégrines, 2022.
22. Sur la dimension interventionniste des textes littéraires et sur le dépassement de l'opposition entre lecture naïve conservatrice et lecture interventionniste et critique, on pourra se référer aux travaux d'Eve Kosofsky Sedgwick, de Judith Fetterley et d'Émilie Notéris. Dans les travaux de cette dernière, la notion de réparation, employée dans une perspective féministe, est synonyme de visibilisation des fractures (Notéris fait notamment référence à la pratique japonaise du *kintsugi*). Chez Kosofsky Sedgwick, la lecture dite « de surface » est quant à elle envisagée comme un moyen de repousser les sophistications vaines de l'herméneutique, et de retrouver un regard lucide sur le texte. Voir Émilie Notéris, *La Fiction réparatrice*, Villecomtal-sur-Arros, UV éditions, 2020 ; Eve Kosofsky Sedgwick (dir.), *Novel Gazing. Queer Readings in Fiction*, Duke University Press, 1997 ; Judith Fetterley, *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1978.

Les lectrices de *Terminus radieux* font exception au sein de ce corpus, dans la mesure où elles se plongent avec assiduité dans certains ouvrages. Leur lecture fait l'objet de plusieurs descriptions. Elles sont, qui plus est, des lectrices passionnées et adhèrent pleinement aux récits post-exotiques ainsi qu'aux thèses les plus radicales défendues par certaines autrices féministes, telles que Maria Kwooll, une autrice que le soldat Iliouchenko découvre dans la bibliothèque de l'Orbise :

La couverture avait été arrachée trente ans plus tôt. C'était une anthologie des petites proses de Maria Kwooll, auteur facile à identifier tant sa haine des relations sexuelles s'étalait ouvertement, à tout moment et à chaque page. Iliouchenko parcourut trois paragraphes, qui faisaient remonter toute manifestation de désir et même de tendresse amoureuse à la brutalité originelle de la nuit animale, aux impérieuses obscurités nées pendant l'ère paléozoïque, contraignant les créatures vivantes à se déchirer, à se violer les unes les autres afin de perpétuer horriblement leur espèce. Maria Kwooll voyait dans les instants vertigineux de l'orgasme un raccourci qui menait instantanément quatre ou cinq cents millions d'années en arrière. (TR, 220-221)

La présentation des thèses radicales (et essentialisantes) de Kwooll au prisme de la lecture masculine d'Iliouchenko tend à mettre en tension cette rencontre entre un lecteur et un texte féministe. À l'échelle du roman, la radicalité des propos de Kwooll sur la sexualité et la réduction de toute forme du désir au viol semble, dans un premier temps, disqualifier l'acte de lecture féministe, faisant de celui-ci l'une des voies conduisant à l'hystérie. Le roman de Volodine met en effet en garde contre les lectures non-distanciées, et rejoue l'argument d'un danger de la lecture féminine. À ce titre, Samiya Schmidt est, parmi les trois sœurs, la plus fidèle des lectrices de Kwooll. Dans plusieurs scènes, elle prend à son compte les arguments de l'autrice pour dénoncer « le langage de queue »<sup>23</sup> des hommes croisés sur sa route. Sa misandrie est directement inscrite dans la continuité de ses « crises » de délire et de « furie »<sup>24</sup>. L'univers littéraire de Kwooll devient pour elle une clé de lecture du monde, écrasant toute individualité, réduisant toute interaction avec les hommes sous le poids de la misandrie.

Ses sœurs sont toutefois capables de plus de nuances et le roman de Volodine oppose en ce sens plusieurs usages du texte féministe et plusieurs « mauvaises lectures ». Sa sœur, Hannko Vogouljan, elle aussi lectrice fervente des autrices féministes du post-exotisme, pratique toutefois une lecture plus distanciée : « elle n'avait jamais été une lectrice attentive, une lectrice modèle, jamais une bonne lectrice, et le contenu des romans qu'elle avait parcouru autrefois s'était volatilisé, sans parler de la forme qui pour elle avait toujours été un élément complètement dépourvu d'importance » (435). Le roman tend à faire d'elle une « mauvaise lectrice », au sens le plus courant, avant d'en dresser un portrait élogieux semblable à celui que Maxime Decout a proposé des lecteurs buissonniers et « intervention-

---

23. « Selon Maria Kwooll, la pensée des mâles est entièrement dominée et imprégnée par ce qu'elle appelle le langage de queue. Quels que soient leurs discours et même leurs convictions, qu'ils en soient conscients ou non, les mâles n'échappent pas une seconde au langage de queue » (TR, p. 279).

24. Voir par exemple l'épisode de *Terminus radieux* où Samiya Schmidt accuse Kronauer de vouloir « faire le rut » avec Vassilissa Marachvili qu'il tente en réalité de sauver. La fille de Solovieï est ensuite victime d'une violente crise qui lui fait prendre « sa forme de furie » (*ibid.*, p. 319-320).

niste[s] » prompts aux intrusions<sup>25</sup>. D'abord présentée comme une lectrice peu attentive, elle est, au terme du roman, celle qui réécrira l'ensemble de l'œuvre disparue des autrices post-exotiques. Lorsque, au seuil de la mort, vieille et esseulée, elle tente, au terme du roman, de recomposer la bibliothèque de l'Orbise en réécrivant l'ensemble de l'œuvre qu'elle a lue des centaines d'années plus tôt, Hannko Vogoulian s'autorise à insérer des variations dans l'œuvre des autrices féministes qu'elle admire. Ancienne lectrice dépossédée de toute source écrite, elle s'improvise copiste et travaille seulement de mémoire : « souvent elle avait conscience qu'elle inventait, et d'ailleurs elle remplaçait volontiers les passages oubliés par des synthèses et des raccourcis de son cru, ou des aphorismes qu'elle jugeait appropriés » (501). Si c'est essentiellement sa mémoire qui lui fait défaut, Hannko Vogoulian réécrit aussi certaines scènes pour en changer la teneur. Abordant une scène de viol qui la rebute chez Kwooll, elle choisit de faire de sa sœur l'héroïne de celle-ci :

Elle renâclait à reprendre l'histoire là où elle l'avait laissée. Dans *Chien dans la taïga*, la vengeance de l'héroïne finissait bien par advenir, mais l'héroïne mettait au moins trente pages avant de trouver l'occasion propice, et Hannko Vogoulian était tiraillée entre le souvenir confus, amputé, du texte de Maria Kwooll, et son souhait de voir Myriam Oumarik assassiner au plus vite ses tortionnaires. (502)

Le roman de Volodine met ainsi en scène, au terme de son parcours, la transformation progressive d'une lectrice en écrivaine. Vogoulian chemine d'une manière de lire à l'autre, de la lecture « intensive », mémorielle, « révérencielle et respectueuse » à une lecture « extensive » et désacralisante<sup>26</sup>. La réécriture de l'œuvre post-exotique à partir des traces déposées dans sa mémoire cause une série « d'ingérences », pour reprendre le terme de Decout, interrogeant les raisons de celles-ci. Réécrire conduit en quelque sorte à révéler des « textes fantômes », produits de la rencontre entre les textes premiers et les lectrices, des textes « reconstitué[s] selon ses propres goûts et désirs »<sup>27</sup>. La mise en scène des tactiques de lecture et de réécriture braconnières dessine ainsi un espace paradoxal de liberté *et* de contrainte : un espace de subversion des normes de lecture où l'infidélité au texte dépend de sa connaissance à la lettre. L'opération de sauvetage de l'œuvre de Kwooll par sa réécriture de mémoire relève certes d'un geste révérencieux, mais elle est aussi un sacrilège pour tout adepte de la pureté du texte. L'enchâssement de ces scènes au sein du roman de Volodine tend ainsi à faire rejaillir la force subversive de l'écriture fictive sur le roman lui-même dont le statut apparaît comme ambivalent, notamment à l'égard de l'auctorialité : l'œuvre de Kwooll réécrite par Vogoulian n'est-elle pas fortement similaire au roman que nous lisons, à certaines de ces pages les plus « hallucinées », du moins ?

Les romans et românces de Hannko Vogoulian contiennent des pages qu'on pourrait qualifier de normales et d'autres qui paraissent hallucinées, et, parmi celles-ci quelques-unes mettent en scène la mort d'Hannko et de ses sœurs. Toutes sont nées de mères inconnues et l'idée de sororité est donc prise au

---

25. Maxime Decout, *Éloge du mauvais lecteur*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2021, p. 105.

26. Chartier, *Culture écrite et société*, op. cit., p. 147.

27. Decout, *Éloge du mauvais lecteur*, op. cit., p. 135.

sens large, peut-être parce que la plupart de ces figures féminines, qu'elles soient épanouies ou malheureuses, ont eu au cours du livre une relation de violence magique et de compagnonnage avec une figure masculine de père ou d'époux qui est tantôt un thaumaturge surgi du Bardo, tantôt un oiseau, tantôt un prince-voyou, tantôt un chamane tyrannique. (548)

La parenté entre les écrits de Vogouljian, scribe affranchie du post-exotisme, avec l'œuvre de Volodine traduit bien la logique « expansionniste » de cette dernière. Ainsi que le formule Frank Wagner, l'univers volodinien se caractérise par l'empiètement de « l'œuvre-monde [...] sur le monde », les frontières « du dedans et du dehors, de l'intra- et de l'extradiégétique » devenant poreuses<sup>28</sup>. Le devenir-auteur de la lectrice volodinienne porte ainsi la trace d'une métalepse structurante : comme l'atteste l'irruption d'un « je » dans quelques rares passages du roman<sup>29</sup>, la fragmentation programmée de la figure d'auteur se confond, se disperse au sein « d'une communauté d'entités amies et interchangeables » (135). Dans cette perspective, la folie interprétative de Samiya Schmidt n'a dès lors pas uniquement pour fonction de disqualifier la lecture par adhésion en la pathologisant, elle incarne aussi l'un des débordements du littéraire sur le monde, une puissance vengeresse de la lecture.

### Un lien magique

Tout en faisant déteindre l'acte de lecture sur d'autres formes d'actions (artistiques, mémorielles ou politiques), les quatre romans étudiés se trouvent modifiés dans leur forme-même quand les textes lus ou réécrits par les groupes de lectrices sont exposés sur les pages du livre que nous tenons entre les mains. Parce qu'il s'accompagne d'un travail sur la forme des récits, le jeu sur les niveaux narratifs contribue à donner à l'acte de lecture d'abord présenté comme un motif des romans, un prolongement pragmatique. Ainsi, les lectures interdites des Uraïens (chez Delorme), l'éducation féministe du Club Lilith (chez Delaume), la conservation et la réécriture du corpus post-exotique par les trois filles de Solovieï (chez Volodine) et la composition d'une mémoire collective par l'écriture de « chants de témoignage » (chez Rychner), influencent la forme des romans dans lesquels s'immisce une forte hétérogénéité et une polyphonie au sens bakhtinien<sup>30</sup>, invitant à entrevoir le pouvoir de transformation de la lecture. À terme, il s'agit donc d'identifier ce que le groupe de lectrices fait à la forme du roman elle-même et ce que, par extension, la lecture en collectif peut supposément faire au monde social et à nos manières de lire.

Les communautés de lectrices fictionnelles se constituent contre une domination patriarcale, ce qui tend à teinter d'ombre les sororités en voie de constitution. Par ailleurs, ces communautés sont essentiellement esquissées parfois effilochées ou transitoires. Les

---

28. Frank Wagner, « "Des voix et rien d'autre" : sur les voix narratives post-exotiques », dans Frédéric Detue et Lionel Ruffel (dir.), *Volodine, etc. Post-exotisme, poétique, politique*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 134-135.

29. « Elle n'a pas pu éviter les tics d'auteurs. Elle ou moi peu importe. » (*TR*, p. 547).

30. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978 ; *Esthétique de la création verbale*, trad. Alfreda Aucouturier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1984. Voir aussi Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2005.

groupes de lectrices s'apparentent ainsi davantage à des virtualités esquissées au contact de lectures. À ce titre, la communauté post-exotique à laquelle s'affilient les trois filles de Solovieï dans *Terminus radieux* semble bien plus désassemblée que cohésive. Les membres sont physiquement séparés les uns des autres, s'exprimant par les moyens d'une littérature clandestine qui, ainsi que le formule Mette Tjell, se murmure « entre les murs de la prison dans l'espoir d'atteindre une oreille amicale<sup>31</sup> ». Le « nous » employé par Barbara et Christelle dans leur épopée collective opère quant à lui comme un moyen de transmission et de rassemblement projectif : leur prose permettrait, selon Sarah, une femme rencontrée sur leur route, de « démultiplier les possibilités d'atteindre à l'universalité » (AM, 221).

En retour, la virtualité des groupes de lectrices ici soulignée produit une pensée de la lecture comme pouvoir d'action collective incarnée. Tout en dessinant les limites des appartenances groupales et leur conflictualité propre, les romans donnent accès à la vitalité de ces formes sociales en les mettant en intrigue par le biais d'un travail formel. Les Uraniens du roman de Delorme placardent par exemple dans la ville des « Autres » des slogans révolutionnaires que le texte reproduit dans des chapitres intercalaires. Ces extraits sont en réalité composés à partir d'un essai de Paul B. Preciado, *Un appartement sur Uranus*<sup>32</sup>. L'insertion intradiégétique des fragments de cet ouvrage confère à la fiction le pouvoir de chevaucher le réel, de s'y superposer ou de le prolonger. Elle altère également la forme romanesque qui, sans prendre les traits caractéristiques du roman à thèse, intègre au récit un propos militant dont le statut reste ambivalent. Si les violences totalitaires infligées par les « Autres » découlent d'événements assimilables à notre présent (bouleversement climatique, épuisement des ressources, privatisation des biens naturels, etc.), les voies collectives esquissées pour en sortir sont ainsi présentées comme des solutions appropriables *en fait*. Le club de lecture (des Uraniens) est doté d'un pouvoir de transformation du social et du politique. Dans *Les Sorcières de la République* l'hétérogénéité fortement marquée du roman est dictée, non seulement par le procès de la Sibylle (interrompu de nombreuses publicités et sondages, ainsi que par la description des pièces à conviction), mais aussi par l'émergence de certaines productions réalisées au sein du Club Lilith. C'est le cas, notamment, des formules magiques prononcées lors de cérémonies païennes que les déesses de l'Olympe ont stratégiquement associées à une forme de développement personnel :

Le secret de notre réussite, c'est d'avoir investi le secteur du développement personnel pour toucher le grand public, en usant de la parade du fameux second degré. L'humour et le culturel ont pour le Parti du Cercle été de précieux alibis. Le Parti du Cercle était devenu une fiction collective agréée qui, sous forme de performances artistiques, infiltrait le réel de moult espaces culturels, ateliers, workshops et rituels, le calendrier païen, de l'art contemporain, proposition vivante, mise en scène poétique. (SR, 292)

---

31. Mette Tjell, « Posture d'auteur et médiation de l'œuvre : l'écrivain en porte-parole chez Antoine Volodine », *CONTEXTES*, n° 13, 2013, 2013.

32. Paul B. Preciado, *Un appartement sur Uranus*, Paris, Grasset, 2019.

Le roman donne à lire des formules rituelles censées libérer les femmes, les rendre lucides et rétablir l'égalité autant que leur puissance : « L'Eau est à l'Ouest, l'Air est à l'Est, la Terre au Nord, le Feu au Sud. / Ceci est un rituel. / Modifier le réel devient pour vous possible. » (290) Le lien magique établi par la formule confère au langage un pouvoir propre, celui d'instaurer des changements profonds ou de constituer des communautés. Chez Rychner, les chants de témoignages sont eux aussi rapprochés du sortilège, comme en témoigne l'interrogation des bardesses : « L'épopée devenait-elle manifeste, hymne, philtre de cohésion locale autant qu'universelle ? » (152). Chez Delorme, ce sont les secrets révélés, les identités dévoilées dans le secret de la bibliothèque qui relie les membres du groupe : « En nous parlant de toi, tu t'es liée à nous. Nous sommes dépositaires du secret de chaque être présent dans cette pièce. Ce qui faisait de toi une personne vulnérable, ici te rend plus forte. Je garde ton secret et tu gardes le mien. » (VTF, 211).

Dans ces différentes fictions, le pouvoir des mots acquiert une performativité, au sens où, selon la célèbre formule d'Austin « dire c'est faire<sup>33</sup> ». La performativité propre aux clubs de lectrices fictionnels ne se limite toutefois pas à une performativité austinienne, singulière et nécessairement liée à un statut social du locuteur, mais elle est aussi réappropriation, renversement des codes et des normes élaborées et véhiculées au cours de l'histoire, au sens dès lors butlerien, ainsi que le suggère Huppe :

la performativité étudiée par Judith Butler ne relève pas d'actes singuliers [comme celle d'Austin], mais de processus historiques au sein desquelles une catégorie, comme le genre, par exemple, advient par sa répétition massive et quotidienne. Appliquée aux œuvres, cette définition de la performativité met plutôt en évidence une capacité à reprendre des formes, des normes tout en ouvrant la possibilité de les faire dévier, même imperceptiblement<sup>34</sup>.

Tout comme le suggère Justine Huppe au sujet des récits et romans de Chloé Delaume, le dire apparaît dans l'ensemble des textes commentés ici comme un « faire » qui a trait tant à la « conjuration » qu'au « rituel sorcier »<sup>35</sup>. Il échappe en cela, pour une part au moins, à une maîtrise parfaite. En d'autres mots, si ces romans prêtent à la littérature une puissance subversive et une efficacité révolutionnaire, la puissance du langage est aussi montrée comme réversible, en partie inappropriable ou sauvage. L'échec des sorcières de la République dans leur tentative de renversement du patriarcat, l'incertitude de la révolution menée par les Uraniens, la mort solitaire et lente des trois sœurs dans *Terminus radieux* et la déferlante de violence finale dans *Après le monde* montrent, bien plus qu'une foi aveugle dans les pouvoirs du récit et de la littérature, une fragile tentative collective de résistance et de renversement des dominations qui, si elle n'aboutit pas, aura déplacé pour un temps au moins les rapports de pouvoir, ménagés des espaces de replis et d'action.

---

33. John L. Austin, *Quand dire c'est faire*, trad. Gilles Lane, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1991 [1962].

34. Justine Huppe, « L'Écriture entre deux chaises : Delaume, post-avant-gardiste ? », *Nouvelle Revue Synergies Canada*, n° 12, 2019, p. 8.

35. *Ibid.*

Dans ces différents romans, la lecture en groupe de femmes (ou de minorité de genre, dans le cas de Delorme) met tout d'abord en crise la sororité comme valeur structurante. Le club de lectrices est essentiellement travaillé par des formes de conflictualité diverses conduisant à des déplacements progressifs, des transformations de soi et du groupe. La mise en scène de ces collectifs de lectrices porte ainsi à mesurer la puissance transformatrice de la lecture, même si celle-ci s'ouvre à une variété de pratiques et d'actions. Le texte n'est pas seulement abordé dans sa dimension formelle et discursive, mais il est envisagé au prisme des circonstances de ses effectuations. Au sein de ces fictions, la lecture est donc comprise comme un ensemble de pratiques concrètes et comme un geste d'actualisation en communauté permettant la subversion des normes de genre et des normes littéraires, notamment celle de l'auctorialité. Les lectrices de ces romans font jouer contre l'autorité d'auteur leurs « mauvaises » lectures, irrévérencieuses, braconières afin de prendre une revanche temporaire sur des normes patriarcales ou autoritaires.

On postulera, au terme de ce parcours exploratoire, que ces exemples littéraires ne se contentent pas d'illustrer une théorie pragmatique de la lecture ou de refléter une pratique sociale en plein déploiement. Ces différents cas littéraires mettent plutôt à l'épreuve les modèles de clubs offerts par le monde social en consignnant tout ce qui participe de la lecture, l'entoure, l'alimente, mais qui l'excède, ceci au prix, parfois, d'une redéfinition de l'acte de lecture lui-même. En dernière instance, ces exemples littéraires interrogent l'imaginaire de la lutte politique et questionnent la continuité supposée entre le partage de savoirs culturels et l'acte militant, voire révolutionnaire, notamment lorsque la lutte repose sur la reconnaissance d'une complicité de principe entre femmes, minorités sexuelles et minorités de genre. Sans céder à l'idéal d'un engagement univoque par la lecture, ces romans font au contraire des tentatives ratées le cœur de leurs récits, élaborant une image de la lecture comme espace politique fragile.

## Bibliographie

- ALBENGA Viviane, *S'émanciper par la lecture. Genre, classe et usages sociaux des livres*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017.
- ALBENGA Viviane et BACHMANN Laurence, « Trajectoires féminines d'émancipation par la lecture : les transgressions de l'âge adulte », dans Sylvie Octobre et Frédérique Patureau, *Sexe et genre des mondes culturels*, Lyon, ENS Éditions, 2020, p. 55-66.
- AUSTIN John L., *Quand dire c'est faire*, trad. Gilles Lane, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1991 [1962].
- BACHMANN Laurence, « Transformer le genre par la littérature. Essai de sociologie indirecte », *Versants. Revue suisse des littératures romanes*, n° 5, 2010, p. 77-92. [dx.doi.org/10.5169/seals-271548](https://doi.org/10.5169/seals-271548)
- BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978.
- *Esthétique de la création verbale*, trad. Alfreda Aucouturier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1984.
- BAUDRY Marie, *Lectrices romanesques : représentations et théorie de la lecture aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
- BUTLER Judith, *Le pouvoir des mots : discours de haine et politique du performatif*, trad. Charlotte Nordmann, Paris, Éditions Amsterdam, 2008.

- CHARTIER Roger, *Culture écrite et société : l'ordre des livres (XIV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque Albin Michel Histoire », 1996.
- COHEN Judith, LAGRANGE Samy et TURBIAU Aurore (dir.), *Esthétiques du désordre. Vers une autre pensée de l'utopie*, Paris, Le Cavalier Bleu, 2022.
- DAVID Jérôme, « Le premier degré de la littérature », *Fabula-LhT*, n° 9, « Après le bovarysme », 2012. [doi.org/10.58282/lht.304](https://doi.org/10.58282/lht.304)
- DECOUT Maxime, *Éloge du mauvais lecteur*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2021.
- DELAUME Chloé, *Les Sorcières de la République*, Paris, Seuil, 2016.
- (dir.), *Sororité*, Paris, Points, 2021.
- DELORME Wendy, *Viendra le temps du feu*, Paris, Cambourakis, coll. « Sorcières », 2021.
- FELSKI Rita, « After Suspicion », *Profession*, 2009, p. 28-35. [www.jstor.org/stable/25595909](http://www.jstor.org/stable/25595909)
- FETTERLEY Judith, *The Resisting Reader : A Feminist Approach to American Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1978.
- FISH Stanley, *Quand lire, c'est faire*, trad. Étienne Dobenesque, Paris, Les Prairies ordinaires, 2007.
- GRIGNON Claude et PASSERON Jean-Claude, *Le Savant et le populaire*, Paris, Seuil, 1989.
- HABRAND Tanguy, *Hermione Granger lectrice de Harry Potter*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, coll. « La fabrique des héros », 2022.
- HUPPE Justine, « L'Écriture entre deux chaises : Delaume, post-avant-gardiste ? », *Nouvelle Revue Synergies Canada*, n° 12, 2019, p. 1-11. [doi.org/10.21083/nrsc.voi12.4836](https://doi.org/10.21083/nrsc.voi12.4836)
- KOSOFSKY SEDGWICK Eve (dir.), *Novel Gazing. Queer Readings in Fiction*, Duke University Press, 1997.
- NOTÉRIS Émilie, *Wittig*, Paris, Les Pérégrines, 2022.
- *La Fiction réparatrice*, Villecomtal-sur-Arros, UV éditions, 2020.
- PRECIADO Paul B., *Un appartement sur Uranus*, Paris, Grasset, 2019.
- REID Martine (dir.), *Les Femmes dans la critique et l'histoire littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2011.
- *Femmes et littérature. Une histoire culturelle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2020.
- RADWAY Janice A., « Lectures à "l'eau de rose". Femmes, patriarcat et littérature populaire », *Politix, Revue des sciences sociales du politique*, n° 51, 2000, p. 163-177. [doi.org/10.3406/polix.2000.1108](https://doi.org/10.3406/polix.2000.1108)
- *A Feeling for Books : The Book-Of-The-Month Club, Literary Taste, and Middle-Class Desire*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1997.
- RYCHNER Antoinette, *Après le monde*, Paris, Buchet-Chastel, 2020.
- SAMOYAUULT Tiphaine, *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2005.
- TJELL Mette, « Posture d'auteur et médiation de l'œuvre : l'écrivain en porte-parole chez Antoine Volodine », *COnTEXTES*, n° 13, 2013, 2013. [doi.org/10.4000/contextes.5826](https://doi.org/10.4000/contextes.5826)
- TURBIAU Aurore, « Une utopie féministe est-elle possible ? », *Hypothèses - Littératures engagées*, [engagees.hypotheses.org](https://engagees.hypotheses.org), 6 septembre 2020.
- VOLODINE Antoine, *Terminus radieux*, Paris, Seuil, 2014.
- WAGNER Frank, « "Des voix et rien d'autre" : sur les voix narratives post-exotiques », dans Frédéric Detue et Lionel Ruffel (dir.), *Volodine, etc. Post-exotisme, poétique, politique*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 121-136.
- WITTIG Monique, *Les Guérillères*, Paris, Minuit, 1969.



# La lectrice à l'œuvre dans les fictions scientifiques

MARIE GALL, Université Bordeaux Montaigne

## Résumé

En 1666, Margaret Cavendish fait paraître deux éditions d'un même texte de fiction, *The Description of a New World, Called the Blazing World*, respectivement adressées à un lectorat masculin et féminin. Cette double adresse s'accompagne d'un geste éditorial : le traité philosophique qui précédait la fiction disparaît dans l'édition adressée aux dames. Cet article se propose d'analyser l'articulation entre les fonctions pédagogique et heuristique du *Blazing World* dans le cadre précis d'une adresse féminine. À partir d'une comparaison avec les *Entretiens sur la pluralité des mondes* de Fontenelle, adressés explicitement (et non exclusivement) à des femmes, il s'agira de définir les rôles de la lectrice dans le processus épistémique engagé par *The Blazing World*.

En 1666, Margaret Cavendish, duchesse anglaise, poétesse et philosophe, publie deux éditions différentes d'un même texte de fiction : *The Description of a New World, Called the Blazing World*. Dans l'une, la fiction est annexée à son traité philosophique *Observations upon Experimental Philosophy* et s'adresse à un « lecteur », supposément neutre<sup>1</sup>. L'autre, destinée à un lectorat exclusivement féminin, ne contient que le texte de fiction<sup>2</sup>, parce que « les dames ne trouvent généralement aucun plaisir aux disputes philosophiques<sup>3</sup> ». Dans la préface des *Entretiens sur la pluralité des mondes* (publiés en 1686), Fontenelle s'adresse à la fois à « ceux qui ont quelque connaissance de la physique », qu'il entend seulement divertir, et à celles et « ceux pour qui ces matières sont nouvelles », qu'il souhaite également instruire<sup>4</sup>. C'est d'ailleurs dans ce cadre que l'auteur choisit une interlocutrice féminine, une « marquise imaginaire », afin d'« encourager les dames »<sup>5</sup>.

Non seulement *The Blazing World* et les *Entretiens sur la pluralité des mondes* ont en commun une adresse explicite à un lectorat féminin, mais ces textes peuvent également être considérés comme deux fictions scientifiques, catégorie élaborée à partir des travaux de Frédérique Aït-Touati et de Guilhem Armand notamment, rassemblant des textes de fictions du XVII<sup>e</sup> siècle qui visent à une démonstration scientifique par le biais d'un voyage imaginaire<sup>6</sup>.

- 
1. Margaret Cavendish, *Observations upon Experimental Philosophy. To which is added, The Description of a New Blazing World*, Londres, A. Maxwell, 1666.
  2. Margaret Cavendish, *The Description of a New World, Called the Blazing World*, Londres, A. Maxwell, 1666.
  3. Margaret Cavendish, *Le Monde glorieux*, trad. Line Cottagnies, Paris, José Corti, coll. « Merveilleux », 1999, p. 8.
  4. Bernard le Bouyer de Fontenelle, *Entretiens sur la pluralité des mondes*, éd. Christophe Martin, Paris, Flammarion, 1998 [1686], p. 50.
  5. *Ibid.*, p. 51.
  6. Les fictions scientifiques ne constituent pas un genre à part entière. Frédérique Aït-Touati définit la fiction scientifique comme un outil heuristique qui permet de « rendre visible le monde par sa re-description » (*Contes de la Lune. Essai sur la fiction et la science modernes*, Paris, Gallimard, 2011, p. 18 et 171). Guilhem Armand considère quant à lui les « fictions à vocation scientifique » comme un « horizon générique » (*Les*

Dans ces deux œuvres, le concept de « monde » joue un rôle démonstratif central puisqu'il permet de s'interroger tant sur la nature des corps astraux, leur potentielle existence en nombre infini et leur habitabilité, que sur l'infiniment petit et la composition de la matière. Les questionnements épistémiques de l'auteur et de l'autrice s'étendent sur différentes échelles, créant et illustrant ainsi une certaine continuité entre les espaces, qui autorise une réflexion sur le flux de la vie, sa nature et ses conditions d'existence dans la matière, que celle-ci nous contienne ou qu'elle compose le cosmos. Si le concept de « monde » sert de pivot dans leur démonstration respective, les possibilités analogiques entre le microscopique et le macroscopique qu'il offre n'y sont pas explorées dans une même finalité.

Par une redéfinition de la nature comme une entité vivante, infinie, dotée de perception et s'auto-connaissant, l'imagination devient le pivot d'une réflexion tant méthodologique que théorique dans *The Blazing World*. En plus d'explorer les limites de la science expérimentale, l'autrice s'attache d'une part à identifier le rôle et la nature de l'imagination comme méthode d'accès aux connaissances, et entend d'autre part mettre en évidence la matérialité même de l'imagination par sa fiction. Si l'imagination ne constitue pas l'objet d'étude choisi par Fontenelle dans ses *Entretiens sur la pluralité des mondes*, elle reste tout de même mobilisée comme une méthode féconde. Combinée à la raison<sup>7</sup>, elle permet de visualiser et de se représenter l'invisible en « transportant<sup>8</sup> » des observations terrestres sur d'autres planètes, ce qui confère au concept de possibilité une dimension heuristique. En donnant à voir un cosmos infini composé de mondes peuplés d'individus, Fontenelle explore les conséquences épistémiques des derniers bouleversements scientifiques. En effet, l'échange galant et savant entre le philosophe et la marquise porte principalement sur l'organisation et la composition du cosmos à partir des théories coperniciennes et cartésiennes : par un voyage de la pensée, le philosophe entend prouver à la marquise « que la Terre [peut] être une planète, et les planètes autant de terres, et toutes les étoiles autant de soleils qui [éclairent] des mondes<sup>9</sup> ».

Si le dénominateur commun des fictions scientifiques réside dans leur portée démonstrative, les deux textes que nous étudions ont pourtant pour but de rendre accessibles des théories scientifiques, notamment aux femmes. Se pose alors la question du rôle de la lectrice dans l'articulation entre les fonctions pédagogique – la mise en scène des théories pour leur diffusion – et heuristique – l'élaboration d'hypothèses scientifiques grâce à l'outil épistémique qu'est la fiction – de ces textes. Les deux préfaces du *Blazing World* nous serviront de

---

*Fictions à vocation scientifique de Cyrano de Bergerac à Diderot, vers une poétique hybride*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Mirabilia », 2013).

7. « dans le même temps qu[e les idées physiques] contentent la raison, elles donnent à l'imagination un spectacle qui lui plaît autant que s'il était fait exprès pour elle [...] Je n'ai rien voulu imaginer sur les habitants des mondes qui fût entièrement impossible et chimérique. J'ai tâché de dire tout ce qu'on en pouvait penser raisonnablement, et les visions mêmes que j'ai ajoutées à cela ont quelque fondement réel » (Fontenelle, *Entretiens sur la pluralité des mondes*, op. cit., p. 52-53).
8. « en transportant seulement sur d'autres planètes des choses qui se passent sur la nôtre, nous imaginerons des bizarreries, qui paraîtraient extravagantes, et seraient cependant fort réelles, et nous en imaginerions sans fin » (*ibid.*, p. 118).
9. *Ibid.*, p. 62.

point de départ pour interroger l'élaboration du statut générique de cette fiction par son lectorat. La comparaison avec les *Entretiens sur la pluralité des mondes* apportera ensuite un éclairage : non seulement Fontenelle semble démontrer pour ses lectrices, mais également avec elles, et surtout par elles. L'analyse croisée des textes permettra enfin de mettre en évidence la complémentarité des dimensions pédagogique et heuristique des fictions scientifiques et de révéler un possible point de jonction entre ces deux fonctions : la figure de l'expérimentatrice de pensée.

### La double édition genrée du *Blazing World*

Dans *The Blazing World*, la construction – presque immédiatement suivie de la destruction – de mondes imaginaires par les protagonistes (la Duchesse de Newcastle et l'Impératrice) est l'occasion de présenter, parodier, tester et réfuter différents systèmes possibles du monde. Les mondes, élaborés par le personnage de la Duchesse à partir des modèles de savants anciens puis modernes, se révèlent tour à tour incohérents, monstrueux et chaotiques. Seule la création d'un monde selon sa propre imagination permettra d'échapper à cette structure itérative. « Ce monde qui [est] le sien<sup>10</sup> », parfait, ordonné et harmonieux sera élaboré à partir de la théorie de la matière et de l'imagination que l'autrice développe dans son traité philosophique *Observations upon Experimental Philosophy*<sup>11</sup>. Pourtant, l'ambition de la fiction n'est pas nettement affirmée dans les préfaces des deux éditions. Même si Cavendish y justifie ses choix éditoriaux et y expose ses méthodes scientifiques, elle semble proposer deux pactes de lecture différents. De la double édition du *Blazing World* émerge alors un ensemble de questions sur le statut générique de l'œuvre et sur ses fonctions.

Dans la préface de la version annexée adressée aux lecteurs, Cavendish justifie la présence de la fiction à la suite de son traité et indique ainsi clairement un changement de régime textuel : « If you wonder, that I join a work of Fancy to my serious Philosophical Contemplations ; think not that it is out of a disparagement to Philosophy; or out of an opinion, as if this noble study were but a Fiction of the Mind<sup>12</sup> ». Comme si elle anticipait les potentielles critiques de son lecteur (savant et masculin), l'autrice s'attache à lui montrer qu'elle distingue bien la raison de l'imagination :

Reason searches the depth of Nature, and enquires after the true Causes of Natural Effects; but Fancy creates of its own accord whatsoever it pleases, and delights in its own work [...] by Reason I understand a rational search and enquiry into the causes of natural effects; and by Fancy a voluntary creation or production of the Mind.

La raison – définie comme une recherche ou une enquête rationnelle sur les phénomènes naturels – trouve ainsi son objet hors d'elle, tandis que l'imagination est présentée comme

10. Cavendish, *Le Monde glorieux*, op. cit., p. 165-166.

11. « Matter, Self-motion and Self-knowledge, are inseparable from each other, and make Nature, one Material, self-moving, and selfknowing Body » (Cavendish, *Observations upon Experimental Philosophy*, op. cit., p. 155).

12. *Ibid.*, préface non paginée.

une faculté parfaitement autonome et volontaire, presque endogène, qui disposerait de ses propres critères de cohérence interne. Cavendish oppose également les finalités respectives de ces deux facultés (« The end of Reason, is Truth; the end of Fancy, is Fiction ») et interroge ainsi leur rapport au réel : « *Fictions* are an issue of man's Fancy, framed in his own Mind, according as he pleases, without regard, whether the thing, he fancies, be really existent without his mind or not ». Après avoir distingué la raison de l'imagination, l'autrice insiste pourtant sur leur relation dans la quête de vérité sur la nature : « both being effects, or rather actions of the rational part of Matter ». De nature similaire – Les deux facultés sont matérielles – elles peuvent également se révéler complémentaires : « [Reason] requires sometimes the help of Fancy, to recreate the Mind, and withdraw it from its more serious Contemplations ». Cavendish peut ainsi mobiliser un dernier argument pour justifier la présence du traité philosophique et de la fiction dans un même ouvrage :

I added this Piece of Fancy to my Philosophical Observations, and joined them as two Worlds at the ends of their Poles ; both for my own sake, to divert my studious thoughts, which I employed in the Contemplation thereof, and to delight the *Reader* with variety, which is always pleasing. But lest my Fancy should stray too much, I chose such a Fiction as would be agreeable to the subject I treated of in the former parts ; it is a Description of a *New World*.

Le traité philosophique et la fiction peuvent alors dialoguer dans certaines conditions : ils trouvent non seulement leur place respective dans l'œuvre de l'autrice, mais entrent aussi en résonance l'un avec l'autre et semblent se répondre. Une correspondance thématique s'établit entre ces deux textes, comparés à deux mondes qui disposeraient d'un pôle commun, et entre les deux facultés déployées qui paraissent finalement complémentaires. Le bénéfice de la fiction est double : elle est à la fois source de plaisir et permet de tester des hypothèses (l'une des parties de sa fiction est philosophique<sup>13</sup>). Afin de mettre en évidence la nature matérielle de l'imagination, Cavendish utilisera la méthode « imagination » elle-même dans *The Blazing World*. En philosophant ainsi par la fiction, l'autrice tentera de démontrer presque expérimentalement sa propre théorie de la matière et de l'imagination<sup>14</sup>.

Si Cavendish justifie la présence de la fiction dans la préface de la version annexée (tout en insistant sur les relations entre raison et imagination dans la quête de vérité sur la nature), elle explique l'absence du traité dans la préface du texte seul adressé à « toutes les nobles et vertueuses Dames » :

Cette description d'un nouveau monde fut composée en guise d'appendice à mes observations sur la philosophie expérimentale ; et comme ces deux œuvres avaient quelque rapport et parenté l'une avec l'autre, je les juxtaposai comme deux mondes contigus reliés par un pôle. Mais, parce que les dames ne

---

13. « when I distinguish Fancy from Reason ; I mean not as if Fancy were not made by the Rational parts of Matter ; but by Reason I understand a rational search and enquiry into the causes of natural effects ; and by Fancy a voluntary creation or production of the Mind, both being *effects*, or rather *actions* of the rational part of Matter » (*ibid*, nous soulignons).

14. À ce sujet, voir Marina Leslie, « Mind the Map : Fancy, Matter, and World Construction in Margaret Cavendish's "Blazing World" », *Renaissance and Reformation*, vol. 35, n° 1, 2012, p. 85-112.

trouvent généralement aucun plaisir aux disputes philosophiques, j'en séparai quelques-unes des observations mentionnées ci-dessus, et les fis s'en aller toutes seules de par le monde, afin de témoigner mon respect à ces dames en leur présentant les chimères que mes contemplations me firent voir [...]. Si, nobles Dames, vous trouvez quelque agrément à lire cette fiction, je me considérerai une *créatrice* heureuse<sup>15</sup>.

En mettant à la disposition de ses lectrices un texte qu'elle espère avant tout accessible et plaisant, Margaret Cavendish semble vouloir leur épargner une forme de complexité qui serait intrinsèque au discours scientifique. En ce sens, l'assimilation des idées développées à des « chimères » qu'il s'agit de « présenter » semble conférer au texte une visée tout au plus pédagogique. Les termes « contemplation » et « présentation » utilisés pour définir sa fiction pourraient aussi évoquer une certaine passivité de la part de la lectrice, d'autant plus qu'elle est immédiatement présentée comme désintéressée des débats philosophiques, ce qui justifie explicitement l'absence du traité. Mais il convient de nuancer cette première idée. D'une part, Cavendish ne valorise pas nécessairement les disputes philosophiques puisqu'elles s'opposent à son idéal social, politique et surtout scientifique d'ordre et d'harmonie<sup>16</sup>. D'autre part, le terme « contemplation », en plus d'être également mentionné dans l'autre préface, est employé par Cavendish dans un sens méthodologique précis. Dans son traité *Observations* par exemple, l'autrice valorise et définit cette méthode, également appelée « philosophie contemplative » ou « contemplation rationnelle », comme une méthode scientifique « naturelle » qui s'appuie exclusivement sur les sens et la raison. Elle l'oppose notamment à la philosophie expérimentale : « However, although it be the mode, yet I for my part shall not follow it, but leaving to our Moderns their Experimental or Mode-Philosophy built upon deluding Art, I shall addict my self to the study of Contemplative-Philosophy, and Reason shall be my guide<sup>17</sup> ». Par ailleurs, comme dans l'extrait précédent, l'accord thématique et méthodologique entre les deux ouvrages assure leur coexistence : la fiction, même isolée du traité, reste ainsi élaborée à partir de la réflexion philosophique de l'autrice (elle ajoute ensuite, comme dans l'autre préface, « la seconde [partie du récit est] philosophique »). La dimension scientifique du texte ne semble donc pas reléguée au second plan.

Même si l'édition composée du traité et de la fiction paraît organique et cohérente – la fiction mettrait en image et en application certains aspects développés dans le traité –, faudrait-il penser pour autant que la démonstration de Cavendish opère seulement dans le texte joint au traité et adressé aux hommes ? Quand la fiction n'est plus encadrée par un débrayage, assuré ici par l'association du *Blazing World* aux *Observations*, ne devient-elle

15. Cavendish, *Le Monde glorieux*, *op. cit.*, p. 8 (Line Cottegnies souligne). Nous avons rétabli le terme « contemplation » que Line Cottegnies traduit par « méditation ».

16. Voir Frédérique Aït-Touati, « Margaret Cavendish contre Robert Hooke : Le duel impossible », *Revue de Synthèse*, vol. 137, n° 3, 2016, p. 247-269 ; Anna Battigelli, *Margaret Cavendish and the Exiles of the Mind*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1998.

17. Cavendish, *Observations upon Experimental Philosophy*, *op. cit.*, p. 87 ; voir aussi p. 12 : « Wherefore the best optick is a perfect natural Eye, and a regular sensitive perception, and the best judge is Reason, and the best study is Rational Contemplation joyned with the observations of regular sense, but not deluding Arts ; for Art is not onely gross in comparison to Nature, but, for the most part, deformed and defective, and at best produces mixt or hermaphroditical figures, that is, a third figure between Nature and Art ».

alors qu'une mise en scène pédagogique ? Si le texte de fiction est parfaitement identique d'une édition à l'autre, pourquoi ne pourrait-il pas garder sa fonction heuristique, et son statut générique de fiction scientifique, quand il s'adresse uniquement aux femmes et qu'il se détache ainsi de son traité philosophique ? Il s'agira de montrer que le *Blazing World* adressé aux lectrices ne se cantonne pas à une visée pédagogique, et que la démonstration de la théorie de l'imagination et de la matière de Cavendish peut opérer par le biais de la fiction seulement. Pour cela, l'étude des *Entretiens* de Fontenelle peut fournir de nouveaux éléments dans l'appréhension du rôle de la lectrice de fictions scientifiques.

### La lectrice des *Entretiens sur la pluralité des mondes* de Fontenelle

Les *Entretiens sur la pluralité des mondes* de Fontenelle s'adressent à un lectorat divers et pluriel composé de spécialistes comme d'amateurs et d'amatrices :

Je dois avertir ceux qui liront ce Livre, et qui ont quelque connaissance de la physique, que je n'ai point du tout prétendu les instruire, mais seulement les divertir en leur présentant d'une manière un peu plus agréable et plus égayée ce qu'ils savent déjà plus solidement ; et j'avertis ceux pour qui ces matières sont nouvelles, que j'ai cru pouvoir les instruire et les divertir tous ensemble<sup>18</sup>.

Ce double lectorat n'est pas explicitement constitué des hommes d'un côté et des femmes de l'autre. Le rapprochement peut pourtant être vite établi puisque la lectrice n'a pas les mêmes modalités d'accès aux connaissances que le lecteur masculin, ce dont Fontenelle a pleinement conscience quand il choisit pour protagoniste une « marquise imaginaire » :

J'ai mis dans ces entretiens une femme que l'on instruit, et qui n'a jamais ouï parler de ces choses-là. J'ai cru que cette fiction me servirait [...] à encourager les dames par l'exemple d'une femme qui, ne sortant jamais des bornes d'une personne qui n'a nulle teinture de science, ne laisse pas d'entendre ce qu'on lui dit, et de ranger dans sa tête sans confusion les tourbillons et les mondes. Pourquoi des femmes cèderaient-elles à cette marquise imaginaire, qui ne conçoit que ce qu'elle ne peut se dispenser de concevoir<sup>19</sup> ?

L'auteur se réapproprie et bouleverse les codes du modèle traditionnel du dialogue, et attribue ainsi à ce personnage féminin une fonction didactique. Présentée comme une novice, la marquise semble s'approprier un enseignement cosmologique qu'elle reçoit (notamment au sujet du modèle explicatif des tourbillons cartésiens). Dans la dédicace à Mr L..., Fontenelle ajoute à son sujet : « Pour moi, je la tiens savante, à cause de l'extrême facilité qu'elle aurait à le devenir. Qu'est-ce qui lui manque ? d'avoir ouvert les yeux sur des livres ; cela n'est rien, et bien des gens l'ont fait toute leur vie, à qui je refuserais, si j'osais, le nom de savants<sup>20</sup>. » L'absence d'érudition n'entache aucunement la disposition à penser le monde, favorisée au contraire par l'état de l'esprit féminin, qui n'aurait pas encore été transformé ni modulé par

---

18. Fontenelle, *Entretiens sur la pluralité des mondes*, op. cit., p. 50.

19. *Ibid.*, p. 51.

20. *Ibid.*, p. 58. Elle a de « l'esprit », et une certaine « vivacité d'intelligence ».

l'instruction. Dans le corps de la fiction, le philosophe commencera d'ailleurs son exposé sur ces mots : « vous êtes si bien disposée à entrer dans tout ce que je veux vous dire, que je crois que je n'ai qu'à tirer le rideau, et à vous montrer le monde<sup>21</sup> ».

Fontenelle semble ici s'inspirer de la posture cartésienne. Dans l'épître dédicatoire à la Princesse Elizabeth des *Principes de philosophie* (publiés en 1644 et traduit en français trois ans plus tard, soit trente-neuf ans avant la première édition des *Entretiens*), Descartes vante « l'Excellence [incomparable] de [son] esprit » et sa capacité à comprendre aisément les problèmes mathématiques et métaphysiques, malgré ses conditions d'apprentissage :

Car pour le soin qu'elle a eu de s'instruire, il paraît assez de ce que ni les divertissements de la Cour, ni la façon dont les princesses ont coutume d'être nourries, qui les détournent entièrement de la connaissance des lettres, n'ont pu empêcher que vous n'ayez très diligemment étudié tout ce qu'il y a de meilleur dans les sciences, et l'on connaît l'excellence de votre esprit en ce que vous les avez parfaitement apprises en fort peu de temps<sup>22</sup>.

Ce sont en effet les qualités intellectuelles de sa lectrice, plutôt qu'un long apprentissage, que Descartes loue : « Mais ce qui augmente le plus mon admiration, c'est qu'une si parfaite et si diverse connaissance de toutes les sciences n'est point en quelque vieux docteur qui ait employé beaucoup d'années à s'instruire, mais en une princesse encore jeune<sup>23</sup> ».

L'absence d'éducation et d'érudition féminine faciliterait le processus d'apprentissage qui ne nécessiterait aucune remise en cause d'un système mental déjà établi. L'image d'un esprit féminin neutre, qui ne serait pas envahi par divers systèmes de pensée à déraciner, et qui disposerait d'un espace mental nécessaire pour se représenter et ainsi comprendre un ensemble de systèmes scientifiques, participe d'une tendance philosophique du XVII<sup>e</sup> siècle qui valorise la réflexion personnelle au profit de l'instruction. Comme l'explique Sandrine Parageau dans *Les Ruses de l'ignorance*, les philosophies de Bacon (publiées parfois en langue vernaculaire), de Locke (qui réinvestit la théorie de la *tabula rasa*) et de Descartes (qui développe la théorie des idées innées) « insist[ent] sur le rôle de l'expérience personnelle au détriment de l'érudition [et] rendent possible l'intervention de non-spécialistes en philosophie naturelle<sup>24</sup> ».

Cette disposition de l'esprit féminin devrait s'accompagner, selon Fontenelle, d'une certaine application de la part de la lectrice<sup>25</sup>, comparée à celle qu'elle mettrait en œuvre pour lire un roman. Ce dernier ajoute en effet dans sa préface : « Je ne demande aux dames pour tout ce système de philosophie, que la même application qu'il faut donner à *La Princesse de Clèves*, si on veut en suivre bien l'intrigue, et en connaître toute la beauté<sup>26</sup> ». La science est

---

21. *Ibid.*, p. 65 (nous soulignons).

22. René Descartes, *Principes de philosophie*, Paris, H. Le Gras, 1647 [*Principia philosophiae*, 1644], épître non-paginée.

23. *Ibid.*

24. Sandrine Parageau, *Les Ruses de l'ignorance*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 313.

25. Julien Técher s'intéresse particulièrement à la combinaison entre l'application et la disposition des lectrices dans *Les Usages de l'expérience de pensée au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2021, p. 421 et 426.

26. Fontenelle, *Entretiens sur la pluralité des mondes*, *op. cit.*, p. 51

ainsi comparée à un ensemble de secrets liés par une intrigue, comme le serait un roman. Le parallèle établi entre ses *Entretiens* et l'œuvre de Madame de La Fayette permet surtout à l'auteur de revendiquer l'accessibilité de ses idées philosophiques, même s'il n'exclut pas une potentielle relecture de son texte afin d'en saisir les enjeux : « Il est vrai que les idées de ce livre-ci sont moins familières à la plupart des femmes que celles de *La Princesse de Clèves*, mais elles n'en sont pas plus obscures, et je suis sûr qu'à une seconde lecture tout au plus, il ne leur en sera rien échappé<sup>27</sup> ». La combinaison entre une certaine disposition mentale et une forte application de la part de la lectrice, au détriment de toute forme d'érudition, trouve encore un écho dans l'épître dédicatoire des *Principes de philosophie* de Descartes : « ceux qui, avec une constante volonté de bien faire et un soin très particulier de s'instruire, ont aussi un très excellent esprit, arrivent sans doute à un plus haut degré de sagesse que les autres<sup>28</sup> ». La comparaison des idées physiques avec celles d'un roman et la potentielle relecture du texte pour en faciliter la compréhension entrent également en résonance avec le discours préfaciel de Descartes : « je voudrais qu'on le parcourût d'abord tout entier ainsi qu'un roman [...] après cela [...] on le peut lire une seconde fois<sup>29</sup> ».

La lectrice des *Entretiens* doit s'inspirer de l'attitude de la marquise, qui, d'après Fontenelle, « s'applique un peu<sup>30</sup> ». La protagoniste est en effet active dans la démarche de compréhension du réel : elle participe à la prise de décision afin de déterminer le meilleur système cosmologique<sup>31</sup>, elle défend le paradigme mécaniste<sup>32</sup>, elle insiste pour engager le voyage interplanétaire<sup>33</sup> ou propose des inversions entre mondes pour rendre intelligible leur équivalence avec la terre<sup>34</sup>. D'après Fontenelle, l'application requise consiste précisément en une représentation mentale constamment réactualisée. Il précise dans sa préface : « mais qu'est-ce ici que s'appliquer ? Ce n'est pas pénétrer à force de méditation une chose obscure d'elle-même, ou expliquée obscurément, c'est seulement ne point lire sans se représenter nettement ce qu'on lit<sup>35</sup> ». La lectrice est ainsi invitée à mobiliser son imagination pour visualiser mentalement ce que l'auteur lui donne à voir, tout comme la marquise qui, à de nombreuses reprises dans le texte, doit s'impliquer dans son apprentissage en sollicitant sa capacité imaginative. La méthode emblématique fontenellienne du *pourquoi non*, prononcée par la marquise<sup>36</sup>, donne au concept de *possibilité* et à l'imagination une dimension heuristique. Après avoir été guidée par le philosophe dans sa construction mentale du cosmos

---

27. *Ibid.*, p. 52.

28. Descartes, *Principes de philosophie*, op. cit.

29. *Ibid.*

30. Fontenelle, *Entretiens sur la pluralité des mondes*, op. cit., p. 51.

31. « il fut résolu que nous nous en tiendrions à celui de Copernic » (*ibid.*, p. 80).

32. « j'[...] estime beaucoup plus [l'univers], depuis que je sais qu'il ressemble à une montre » (*ibid.*, p. 64).

33. « faisons le voyage des planètes comme nous pourrions, qui nous en empêche ? Allons nous placer dans tous ces différents points de vue, et de là considérons l'univers » (*ibid.*, p. 110).

34. « la Terre pourra être pour Vénus l'étoile du berger » (*ibid.*, p. 112).

35. *Ibid.*, p. 51.

36. « La Lune, selon toutes les apparences, est habitée, pourquoi Vénus ne le sera-t-elle pas aussi ? Mais, interrompit la Marquise, en disant toujours *pourquoi non* ? vous m'allez mettre des habitants dans toutes les planètes ? N'en doutez pas, répliquai-je, ce *pourquoi non* ? a une vertu qui peuplera tout » (*ibid.*, p. 111-112).



(« Mon imagination travaille sur le plan que vous m'avez donné, et je vais même jusqu'à [...] composer des figures [aux habitants du cosmos]<sup>37</sup> »), elle est, à la fin du texte, encouragée à reproduire seule l'expérience de pensée qui consiste à démultiplier les mondes. Son interlocuteur, le philosophe, la considère en effet savante par sa capacité à imaginer l'invisible : « Mettez-y encore des mondes, n'y en [sic] mettez pas, cela dépend de vous. C'est proprement l'empire des philosophes que ces grands pays invisibles qui peuvent être ou n'être pas si on veut, ou être tels que l'on veut<sup>38</sup> ».

L'adresse aux lectrices au XVII<sup>e</sup> siècle s'inscrit dans un mouvement global de diffusion des sciences qui correspond à l'idéal de la République des Lettres. Comme l'écrit Alain Badiou : « Commence avec Descartes, liée au choix du français, la conviction qu'il faut adresser le discours philosophique aux femmes, que la conversation des femmes d'esprit est un mode d'approbation et de validation beaucoup plus important que tous les décrets des doctes<sup>39</sup> ». La portée pédagogique d'un discours adressé aux femmes est ainsi doublée d'un gage de légitimation à prendre en compte quand on lit les *Entretiens* de Fontenelle, mais également *The Blazing World* de Cavendish, puisqu'il concerne aussi l'Angleterre. Comme l'a en effet montré Parageau<sup>40</sup>, l'influence du cartésianisme a contribué à la légitimation de l'intervention des femmes dans le débat philosophique anglais. Par ailleurs, chez Cavendish, l'adresse à la lectrice se double d'un geste éditorial crucial (la séparation du traité), qui peut traduire une difficulté en tant que femme à s'inscrire dans le paysage intellectuel masculin.

L'étude de cas fontenellienne a donc permis de mettre en lumière le rôle majeur du personnage féminin et, par identification, celui de la lectrice dans la portée pédagogique et heuristique de cette fiction scientifique. Loin de figures d'élèves passives qui se verraient enseigner des théories et des systèmes, le personnage féminin et la lectrice se révèlent actives dans le processus épistémique et permettent la réalisation même de l'expérience de pensée. L'inscription de ces études de cas dans leur contexte scientifique et littéraire, et l'exacte identité entre les contenus des deux éditions du *Blazing World*, autorisent à dépasser l'idée selon laquelle Cavendish démontrerait seulement pour ses lecteurs masculins. Il semblerait que l'on puisse maintenant chercher des points de jonction entre les protagonistes féminines de Cavendish et celles de Fontenelle, afin de réhabiliter la dimension heuristique – indissociable de la fonction pédagogique – du *Blazing World*, même quand il est détaché du traité philosophique et qu'il s'adresse aux femmes.

### La lectrice-expérimentatrice

L'analyse des *Entretiens sur la pluralité des mondes* semble offrir un déplacement du regard quant au rôle des protagonistes féminines et des lectrices. Dans *The Blazing World*, quand

---

37. *Ibid.*, p. 118.

38. *Ibid.*, p. 156-157.

39. Alain Badiou, « Français », dans Barbara Cassin (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies*, Paris, Seuil, 2004, p. 466, cité dans Bruno Clément, « La langue claire de Descartes », *Rue Descartes*, vol. 65, n° 3, 2009, p. 5.

40. Parageau, *Les Ruses de l'ignorance*, op. cit., p. 99-105.

l'Impératrice souhaite composer un monde, la Duchesse la rassure sur ses capacités intellectuelles : « l'esprit de votre Majesté regorge de mouvements corporels rationnels [...], les sens et la raison lui apprendr[ont] tout ce qu'il [est] possible de connaître de la nature<sup>41</sup> ». Ce ne sont pas l'éducation ni l'érudition qui déterminent la capacité à philosopher, à élaborer des mondes et à se représenter des systèmes du monde, mais bien les dispositions internes et les facultés intellectuelles personnelles des protagonistes. L'auto-instruction est ainsi valorisée : l'apprentissage autonome est permis par les sens et la raison, qui correspondent, d'après la théorie de la matière de Cavendish, aux formes rationnelles et sensibles de la matière. Celles-ci, capables d'automouvement, deviennent alors les principales sources d'apprentissage et les préceptrices les plus fiables. La possibilité de s'auto-instruire est justifiée par la nature et la composition de la partie rationnelle dynamique de la matière qui est à l'origine de la pensée et de la connaissance de la nature. Ainsi, l'autrice mobilise sa propre théorie de la matière pour valoriser l'auto-instruction, ce qui contribue à renforcer sa démonstration scientifique.

Tout comme chez Fontenelle, les personnages féminins sont encouragés à philosopher, créer, imaginer, et participent pleinement au processus épistémique auquel ils sont formés : l'expérience de pensée. D'élèves, de témoins ou de spectatrices à qui l'on présenterait des théories, les protagonistes se transforment en expérimentatrices. Si l'implication de la lectrice est établie dès la préface des *Entretiens* de Fontenelle, qui peut être lue comme une invitation à l'expérience de pensée dans la mesure où la lectrice, appliquée, est encouragée à pratiquer, la préface du *Blazing World* adressée aux femmes ne s'aventure pas sur les qualités à déployer pour saisir les enjeux du texte. L'épilogue révèle en revanche le rôle de la lectrice dans la portée épistémique de l'œuvre : Cavendish l'invite en effet à créer « [ses] propres mondes ». Puisqu'il a été établi dans la fiction que la création d'un monde s'apparente à l'élaboration d'un système du monde afin d'en vérifier la cohérence, l'autrice incite ainsi ses lectrices à reproduire l'expérience de pensée. Alors que Fontenelle prévient ses lectrices de l'attitude philosophique à adopter dès la préface, Cavendish les autorise à mener à nouveau l'expérience de pensée seulement une fois la lecture de la fiction terminée. L'invitation à créer des mondes se retrouve dans les épilogues des deux éditions, les lecteurs masculins du *Blazing World* sont donc également encouragés à reproduire l'exercice de pensée. Si l'on peut se demander quels peuvent être les bénéfices d'une lecture unique de la fiction (sans sa théorisation), il convient surtout d'interroger l'intérêt-même du traité dans l'autre édition, la fiction pouvant jouer sa fonction heuristique de manière autonome. L'usage de la « fantaisie », de la capacité créatrice, semble suffire à élaborer et démontrer son système : en philosophant par la fiction, Cavendish propose une démonstration quasi-expérimentale de sa propre théorie. L'autrice réserverait alors à ses lecteurs masculins la partie théorique en gage de scientificité, comme s'il fallait s'appuyer sur une rationalité construite, qui se traduit par une mise en forme particulière des savoirs, pour s'adresser aux savants masculins. La présence du traité pourrait ainsi participer à légitimer à la fois son discours scientifique et sa posture de savante.

---

41. Cavendish, *Le Monde glorieux*, op. cit., p. 151 et 167.

Dans un ouvrage qui porte sur les expériences de pensée au XVIII<sup>e</sup> siècle, Julien Técher élabore une typologie qui se veut cartographique et mobile des expériences de pensée à partir de l'étude d'un corpus de textes philosophiques. Il consacre une partie de son analyse aux fonctions du personnage qui « joue le rôle d'étrier à l'expérience de pensée », et qui serait « à comprendre comme une exhortation à l'imitation », ce qui le conduit à examiner le rôle du lecteur dans l'expérience<sup>42</sup>. En réévaluant la participation du personnage à la résolution de problèmes, l'auteur met en évidence sa fonction philosophique et sa propension à susciter l'adhésion du lecteur. Le protagoniste joue un rôle de guide dans l'expérimentation, il « a pour fonction d'accompagner le lecteur lors du déploiement de l'expérience de pensée<sup>43</sup> ». Par une « immersion-maîtrisée du lecteur dans l'expérience<sup>44</sup> », celui-ci est amené à reproduire le dispositif épistémique qu'on lui présente. En assignant trois fonctions au lectorat – celles de témoin, de spectateur impartial et d'expérimentateur –, Técher montre qu'il peut simultanément assister à l'expérience de pensée menée par le personnage et, au-delà de cette posture d'observateur extérieur, devenir « acteur à part entière de cette expérience par l'entremise de la formulation spontanée de nouvelles hypothèses à explorer en pensée<sup>45</sup> ». La fonction d'expérimentateur assignée aux lecteurs se révèle cruciale dans la visée scientifique du texte et déterminante pour le déroulé de l'expérience de pensée : « Il semble bien que [le lecteur] soit bien plus qu'un destinataire de l'expérience de pensée : il est la condition de possibilité de cette expérience. Il doit faire l'expérience de pensée à la première personne<sup>46</sup> ».

Afin de déterminer les caractéristiques du personnage de l'expérience de pensée, Técher tente de mettre en évidence, en plus de l'héritage platonicien (qui se traduit notamment par l'opposition entre un personnage sachant et un personnage disposé à la connaissance, qui représentent respectivement l'auteur et le lecteur), une « promotion épistémique de la figure de la femme dans le champ du dialogue philosophique et scientifique<sup>47</sup> ». Il consacre ainsi une partie de son analyse aux personnages féminins et explore leur fonction épistémique. Il l'explique précisément par la valorisation de la supposée disposition de la pensée féminine, par l'application que le personnage met en œuvre pour expérimenter, et enfin par certains éléments contextuels, comme la promotion de la *libido sciendi*<sup>48</sup>, du désir de connaître.

Puisque « l'expérience de pensée n'est *expérience* qu'à la condition d'une réelle prise en charge à la première personne par celui qui lui donne vie grâce à une lecture et une représentation actives<sup>49</sup> », le lectorat se conforme au fil de l'exercice au personnage féminin

---

42. Técher, *Les Usages de l'expérience de pensée au XVIII<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 394 et 395.

43. *Ibid.*, p. 404 (à partir de la notion « personnage conceptuel », forgée par Deleuze et Guattari, qu'il explicite p. 402).

44. *Ibid.*, p. 430.

45. *Ibid.*, p. 482.

46. *Ibid.*, p. 465.

47. *Ibid.*, p. 415.

48. Sur la *libido sciendi* et ses liens avec la notion de « curiosité », voir Nicole Jacques-Lefèvre et Sophie Houdard (dir.), *Curiosité et Libido sciendi de la Renaissance aux Lumières*, Lyon, ENS Éditions, 1998.

49. Técher, *Les Usages de l'expérience de pensée au XVIII<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 468.

dans un mouvement immersif. Il semble alors invité à déployer les qualités de cette figure féminine mise en scène, confondues avec celles qui sont précisément attribuées aux lectrices : être disposée, appliquée, déterminée, et prête à s'impliquer dans la démarche épistémique. Técher met ainsi en évidence le rôle épistémique des protagonistes féminines dans certains textes philosophiques (il considère la marquise des *Entretiens* comme une figure épistémique par exemple), et celui des lectrices de ces mêmes textes, ce qui le conduit à réévaluer la place des femmes dans les méthodes scientifiques de l'époque :

Réinterrogeant à nouveaux frais le lien entre l'entendement et l'imagination, les femmes contribuent au renversement de l'expérience comme exercice masculin. L'imagination, faculté rattachée au féminin à l'âge classique, représente le levier par lequel le texte s'autorise les conjectures, y compris les moins vraisemblables<sup>50</sup>.

La multiplication d'hypothèses cosmobiologiques formulées à partir des bouleversements scientifiques des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles confère à la physique un caractère spéculatif et conjectural. L'usage de l'imagination, comme faculté ou méthode, répond alors à une nécessité de recomposer le monde. Indispensable pour élaborer des hypothèses et conjectures, les tester, créer des mondes, les mettre en branle et ainsi expérimenter par la pensée, elle doit être sollicitée pour tenter de saisir l'insaisissable et pour proposer de nouvelles explications scientifiques. Puisque l'imagination est précisément attribuée au genre féminin au XVII<sup>e</sup> siècle, son usage se trouverait alors favorisé par la mise en scène de protagonistes féminines. La présence de ces figures féminines épistémiques, que Técher assimile au « mouvement caractéristique de l'évolution du personnage de l'expérience de pensée [...] au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>51</sup> » semble ainsi remonter au XVII<sup>e</sup> siècle si l'on lit les *Entretiens* aux côtés du *Blazing World*.

Dans une œuvre comme dans l'autre, il s'agit donc de composer des mondes à plusieurs mains : l'auteur et l'autrice co-expérimentent avec leurs lectrices. Puisque chaque monde découvert et créé engendre un procédé récursif de compositions de mondes, le lectorat est invité à participer à ces créations et créations multiples. Cette immersion est favorisée par la porosité entre mondes fictionnels, mondes de la pensée, systèmes du monde et mondes référentiels, et par l'identification (si ce n'est la fusion) entre les personnages et le lectorat. Cavendish perméabilise d'autant plus la frontière entre réalité et fiction, quand elle s'identifie à ses protagonistes et se définit, dans son épilogue, à la fois comme Impératrice et autrice de son monde : « my ambition is not only to be Empress, but Authoress of a whole World<sup>52</sup> ». La possible reproduction de l'expérience de pensée par la lectrice participe ainsi des dispositifs pédagogiques et heuristiques : la lectrice contribue au développement de l'expérience de pensée en même temps qu'elle est formée à cette méthode, avant qu'elle ne soit invitée à la reproduire en mettant à profit sa propre imagination.

---

50. *Ibid.*, p. 422.

51. *Ibid.*, p. 419. L'auteur met en évidence les fonctions d'expérimentatrices des personnages féminins et des lectrices, voir notamment p. 391 et 429.

52. On retrouve cette citation dans les deux éditions.

Étudier *The Description of a New World, Called the Blazing World* de Cavendish aux côtés des *Entretiens sur la pluralité des mondes* de Fontenelle, a donc permis de révéler une complémentarité et surtout des implications mutuelles entre les deux fonctions des fictions scientifiques : mettre en circulation des hypothèses, mais aussi les élaborer par le biais de la fiction. En étant véritablement impliquée dans le processus épistémique, la lectrice de fiction scientifique devient la condition nécessaire pour que l'expérience de pensée ait lieu. L'expérimentatrice apparaît alors comme le point de jonction qui autorise l'articulation dynamique entre les dimensions pédagogiques et heuristiques des fictions scientifiques étudiées.

À la difficulté de classer ces textes hybrides à mi-chemin entre littérature et sciences, s'ajoute donc la difficulté d'en saisir les fonctions. Les adresses explicites aux femmes permettent finalement d'esquisser quelques hypothèses sur les implications réciproques entre le statut des femmes, celui de la fiction et enfin celui des sciences au XVII<sup>e</sup> siècle. Elles engagent à la fois des questions sur la légitimation qu'une adresse à la lectrice pouvait apporter, sur l'intérêt de l'auto-instruction au détriment de l'érudition dans les théories de la connaissance, sur le rôle de l'imagination dans la production de savoirs et enfin sur l'activité du lectorat, qui se retrouve impliqué dans la relation étroite entre la fiction et le réel. Comme le rappelle Ariane Bayle :

Aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles [...] nul ne se dispense d'interroger le rapport de la fiction à la vérité [...] aucun auteur n'oublie de discuter, de justifier, même parodiquement, le rapport de son histoire à la vérité [...] la séparation claire entre monde référentiel d'une part et fiction littéraire, d'autre part, n'est jamais déjà tracée<sup>53</sup>.

Alors que les conceptions platoniciennes de la réception de la fiction s'inquiètent de la passivité et de la porosité des esprits qui peuvent être contaminés ou trompés par un énoncé faux, les auteurs et autrices de fictions scientifiques s'appuient au contraire sur l'activité, sur l'implication et sur la capacité de leur lectorat à participer à l'élaboration d'hypothèses scientifiques. Ce sont pourtant les modalités de participation des lectrices dans le déroulement de l'expérience de pensée, et non celles d'un lectorat neutre, qui ont été explorées ici. On perçoit alors le double écueil auquel doit échapper notre réponse à l'invisibilisation de la figure de la lectrice au profit de l'universel lecteur masculin. D'une part, la démarche suivie qui consiste à rendre compte, interroger et situer ces adresses féminines dans leur contexte, littéraire et scientifique, afin de mettre en lumière la spécificité de la lectrice dans la réalisation de l'expérience de pensée, ne reviendrait-elle pas à placer une fois de plus le féminin du côté de l'exception ? D'autre part, penser à partir d'un lectorat qui se voudrait non-genré reviendrait à négliger certains éléments contextuels et textuels qui ont pourtant permis d'analyser l'articulation entre les fonctions pédagogique et heuristique de ces fictions scientifiques.

---

53. Ariane Bayle, « Contagion et fiction dans quelques récits comiques du XVI<sup>e</sup> siècle », dans Françoise Lavocat (dir.), *Usages et théories de la fiction : Le débat contemporain à l'épreuve des textes anciens (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, p. 165-183.

## Bibliographie

- AÏT-TOUATI Frédéric, *Contes de la Lune. Essai sur la fiction et la science modernes*, Paris, Gallimard, 2011.
- « Margaret Cavendish contre Robert Hooke : Le duel impossible », *Revue de Synthèse*, vol. 137, n° 3, 2016, p. 247-269. [doi.org/10.1007/s11873-016-0302-x](https://doi.org/10.1007/s11873-016-0302-x)
- ARMAND Guilhem, *Les Fictions à vocation scientifique de Cyrano de Bergerac à Diderot, vers une poétique hybride*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Mirabilia », 2013.
- BADIOU Alain, « Français », dans Barbara Cassin (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies*, Paris, Seuil, 2004, p. 466.
- BATIGELLI Anna, *Margaret Cavendish and the Exiles of the Mind*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1998.
- BAYLE Ariane, « Contagion et fiction dans quelques récits comiques du XVI<sup>e</sup> siècle », dans Françoise Lavocat (dir.), *Usages et théories de la fiction : Le débat contemporain à l'épreuve des textes anciens (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004.
- CAVENDISH Margaret, *Observations upon Experimental Philosophy. To which is added, The Description of a New Blazing World*, Londres, A. Maxwell, 1666. Disponible sur [quod.lib.umich.edu](http://quod.lib.umich.edu)
- *The Description of a New World, Called the Blazing World*, Londres, A. Maxwell, 1666.
- *Le Monde glorieux*, trad. Line Cottegnies, Paris, José Corti, coll. « Merveilleux », 1999.
- CLÉMENT Bruno, « La langue claire de Descartes », *Rue Descartes*, vol. 65, n° 3, 2009, p. 20-34. [doi.org/10.3917/rdes.065.0020](https://doi.org/10.3917/rdes.065.0020)
- DESCARTES René, *Principes de philosophie*, Paris, H. Le Gras, 1647 [*Principia philosophiae*, 1644]. Disponible sur [gallica.bnf.fr](http://gallica.bnf.fr)
- FONTELLE Bernard le Bouyer de, *Entretiens sur la pluralité des mondes*, éd. Christophe Martin, Paris, Flammarion, 1998 [1686].
- JACQUES-LEFÈVRE Nicole et HOUDARD Sophie (dir.), *Curiosité et Libido sciendi de la Renaissance aux Lumières*, Lyon, ENS Éditions, 1998.
- LESLIE Marina, « Mind the Map: Fancy, Matter, and World Construction in Margaret Cavendish's "Blazing World" », *Renaissance and Reformation*, vol. 35, n° 1, 2012, p. 85-112.
- PARAGEAU Sandrine, *Les Ruses de l'ignorance*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010.
- TÉCHER Julien, *Les Usages de l'expérience de pensée au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2021.

## « Madame », « Monsieur » : sur le genre de l'instance-narrataire dans « Dieu ne finit pas » et *Les Onze* de Pierre Michon

BAPTISTE LEFILS, Sorbonne Nouvelle (Paris 3)

### Résumé

À la question de savoir si la lectrice est un lecteur comme les autres, cet article fait le choix de répondre en analysant la figure de la lectrice dans l'imaginaire d'un auteur masculin : Pierre Michon. Plus précisément, il interroge la place du genre dans le dispositif narratif de « Dieu ne finit pas » et des *Onze*. Ces deux textes sont des « récits adressés » dans lesquels une instance narrative apostrophe un ou une narrataire. Ce phénomène narratif permet de considérer l'instance-narrataire comme une image de l'interprète du texte. L'hypothèse de cet article est la suivante : en fonction de leur genre, les narrataires ne renvoient pas à la même représentation de la lecture, au même « imaginaire de la lecture » (Estelle Mouton-Rovira). Afin d'étayer cette hypothèse, j'envisagerai d'abord le rôle du genre dans la construction stéréotypée de la structure énonciative des textes à l'étude. Je confronterai ensuite ces figures de narrataires aux figures d'interprètes que Michon construit dans *Vies minuscules*. Ainsi, je montrerai que la lectrice michonienne, loin d'être un lecteur comme les autres, possède des compétences interprétatives spécifiques.

Dans un article de 2008, Dominique Viart relevait l'« acuité sociologique<sup>1</sup> » de l'œuvre de Pierre Michon. De nombreux récits de cet auteur posent, en effet, la question des inégalités sociales. Les deux textes à l'étude s'intéressent plus particulièrement à la question de l'ascension sociale<sup>2</sup>. À travers la biographie fantasmée de Goya, « Dieu ne finit pas » raconte l'histoire d'un « petit gros de Saragosse » qui « n'existait pour personne » (*MS*, 12, 15) avant de devenir le peintre que nous connaissons. Quant à eux, *Les Onze* relatent la vie d'un peintre fictif, François-Elie Corentin, qui n'a pas été empêché par ses origines limousines de peindre le tableau « le plus célèbre du monde » (*O*, 109). Sans nier la dimension sociale de ces deux textes, j'aimerais montrer que leur acuité sociologique s'applique aussi, bien que dans une moindre mesure et en dépit des apparences, aux inégalités de genre<sup>3</sup>.

Comme de nombreux textes de Michon, « Dieu ne finit pas » et *Les Onze* mobilisent une énonciation adressée<sup>4</sup>. En effet, ces deux textes se présentent comme la transcription partielle d'une discussion entre deux personnages. Transcription partielle, car l'interprète du

---

1. Dominique Viart, « Pour une anthropologie sociale du désir », *Siècle* 21, n° 12, 2008, p. 37.

2. Pierre Michon, « Dieu ne finit pas », *Maîtres et serviteurs*, Lagrasse, Verdier, 1990 (désormais *MS*) ; *Les Onze*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2011 [2009] (désormais *O*).

3. La question du genre est peu évoquée dans les études michoniennes. Lorsqu'elle l'est, le prisme symbolique prend souvent le pas sur la réflexion sociologique. Voir, par exemple, Stéphane Chaudier, « La Chair se fait verbe : poétique de Pierre Michon », dans Agnès Castiglione (dir.), *Pierre Michon, l'écriture absolue*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, coll. « Travaux », 2002, p. 137-145.

4. Dans *Le Roi du bois*, le narrateur s'adresse à un groupe de jeunes hommes mais ne donne pas à lire ses réactions. Dans « Je veux me divertir » (*Maîtres et serviteurs*) le narrateur semble s'adresser à un auditoire anonyme qui n'est pas caractérisé. Le dispositif d'adresse semble donc plus abouti dans les textes retenus ici.

texte – terme épïcène qui désigne à la fois le lecteur et la lectrice – n’a pleinement accès qu’à la prise de parole de l’un des deux personnages-locuteurs. Les paroles d’un premier personnage sont prises en charge par un second, sous la forme d’une reformulation au discours direct ou indirect libre. L’instance narratrice de ces deux récits s’adresse donc explicitement à une instance-narrataire. Ce faisant, la structure narrative de « Dieu ne finit pas » et celle des *Onze* peuvent être envisagées comme des structures enchâssées (voir fig. 1). Les deux textes articuleraient alors deux niveaux narratifs et fictionnels distincts. Le premier niveau, le récit-cadre, représenterait une conversation fictive entre deux personnages, auquel le texte ne donnerait que partiellement accès (un seul discours représenté, et des notations minimales sur le cadre spatio-temporel). Le second niveau, le récit enchâssé, proposerait la biographie d’un artiste fictif dans *Les Onze*, et fictionnalisé dans « Dieu ne finit pas ». Cependant, la forme que prend l’enchâssement dans ces textes relève du cas limite, puisqu’une seule voix narrative prend en charge les deux niveaux narratifs. Les voix du narrateur et de la narratrice construisent ainsi la situation d’énonciation en même temps qu’elle développe leur récit.

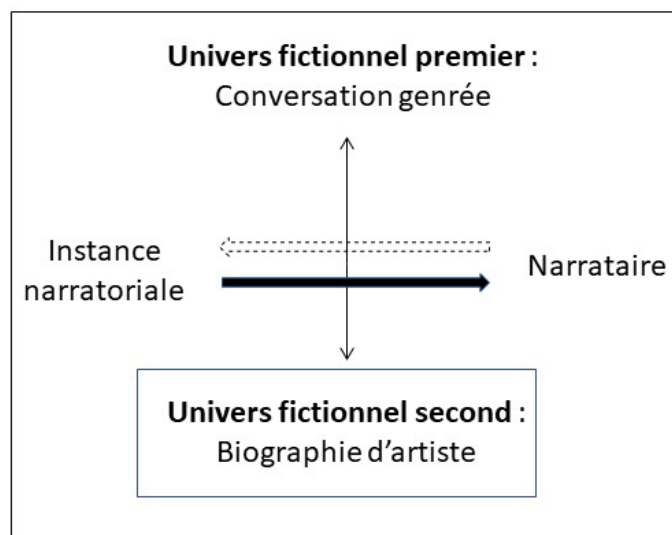


FIG. 1. Structure narrative de « Dieu ne finit pas » et des *Onze*

De même, les instances-narrataires de notre corpus jouissent d’un statut ambigu. Si l’on suit la typologie proposée par Vincent Jouve dans *La Lecture*, ces instances-narrataires empruntent certaines caractéristiques au « narrataire invoqué » et d’autres au « narrataire-personnage ». Elles sont, d’une certaine manière, « ce lecteur anonyme, sans identité véritable, apostrophé par le narrateur dans le cours du récit<sup>5</sup> », puisqu’elles ne possèdent pas d’anthroponyme et n’existent dans le texte qu’à travers l’apostrophe du narrateur. En revanche, elles ne sont pas explicitement désignées comme des lecteurs puisque les textes se contentent des apostrophes « Monsieur » et « Madame ». En outre, ces instances sont « un personnage de fiction, présent à l’intérieur de son univers spatio-temporel (sa diégèse) et

5. Vincent Jouve, *La Lecture*, Paris, Hachette, 1993, coll. « Contours littéraires », p. 27.



explicitement représenté comme destinataire d'un récit écrit ou oral<sup>6</sup> ». De fait, les deux narrataires s'inscrivent dans un espace-temps déterminé : le Louvre de l'époque contemporaine dans *Les Onze*, et l'Espagne de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle dans « Dieu ne finit pas ». Par ailleurs, ces deux instances-narrataires sont explicitement désignées comme les auditeurs du récit. C'est pourquoi je considérerai que ces instances-narrataires appartiennent à la catégorie des narrataires-personnages, bien qu'elles fassent l'objet d'une caractérisation fictionnelle *a minima*.

De manière significative, l'identité fictionnelle des narrataires de notre corpus est d'emblée construite par l'identification d'un genre. La narratrice anonyme de « Dieu ne finit pas » s'adresse à un personnage qu'elle désigne par le titre de civilité « Madame », tandis que le narrateur anonyme des *Onze* s'adresse, quant à lui, à un personnage désigné par l'apostrophe « Monsieur ». C'est pourquoi j'aimerais me demander pour quelle raison Michon choisit d'adresser son récit à un narrataire féminin dans « Dieu ne finit pas » et à un narrataire masculin dans *Les Onze*. Qu'est-ce qui motive le choix du genre de ces deux narrataires ?

Mon hypothèse est la suivante : en fonction de leur genre, les narrataires ne renvoient pas à la même représentation de la lecture. Le genre féminin et le genre masculin seraient associés à deux manières de lire distinctes. En effet, la structure enchâssée de ces récits permet à Michon de mettre en scène la réception attendue ou fantasmée de ses propres textes. De fait, les personnages-narrataires écoutent le récit *de la même manière* que nous, lecteur et lectrice, le lisons. Ils y réagissent, s'y identifient, en jugent la valeur ou encore l'interprètent. Ils sont ce que Frank Wagner nomme des « analogons », car ils incarnent, dans le texte, une figure oblique de l'interprète<sup>7</sup>. La comparaison de ces deux narrataires devrait donc permettre de montrer que « l'imaginaire de la lecture » de Pierre Michon est un imaginaire genré<sup>8</sup>.

### 1. Le cuistre et la commère

Dans les textes à l'étude, les identités fictionnelles des narrataires et des narrateurs semblent construites à partir de stéréotypes de genre. Dès les premières pages de « Dieu ne finit pas », la narratrice assure connaître le peintre Francisco Goya en personne, et à travers les témoignages de « nos mères, ou peut-être de nos grands-mères » (*MS*, 11). Le texte revendique une filiation féminine avant même de dévoiler le genre de la narratrice et celui du narrataire. Le récit est le fruit d'un bouche-à-oreille de femme à femme. En outre, la narration précise que ces femmes ont pu rencontrer Goya en « poussant une porte par exemple dans une académie, dans un palais où elles avaient pour béguin un peintre de renom qu'elles allaient rejoindre »

6. Je cite ici la reformulation que Franck Wagner propose de la typologie de Jouve dans son article « Analogons. De quelques figures de lecteurs/lectrices dans le texte et de leurs implications pragmatiques », *Revue d'études culturelles*, n° 3, 2007, p. 25.

7. *Ibid.* Contrairement à Frank Wagner qui explore les implications pragmatiques de la présence en texte des figures d'interprète, j'adopte ici une perspective poétique, puisque je m'intéresse à leur fonction dans l'écriture et l'imaginaire des textes.

8. Je reprends cette expression au titre de la thèse d'Estelle Mouton-Rovira, *Théories et imaginaires de la lecture dans le récit contemporain français*, Thèse de doctorat, Sorbonne Paris Cité, 2017.

(11). Si c'est de peinture qu'il s'agit, c'est aussi d'amour et de tromperie. Ce récit fait de rumeurs et d'on-dit tient de la biographie d'artiste autant que du commérage. S'inscrivant dans cette lignée de femmes bavardes, la narratrice et la narrataire empruntent ainsi leurs traits fictionnels au cliché misogynne de la commère<sup>9</sup>. En outre, la figure de la narratrice mobilise un second stéréotype. Plus loin dans le texte, la narratrice dévoile une autre source de son récit : « Allons, vous et moi, dans ce chaudron de noir sévillan où tourbillonnent des morceaux de princes enfants [...], et des jasmins andalous [...], lisons » (39). Cette scène convoque à la fois l'image d'une voyante lisant l'avenir dans une boule de cristal et celle d'une sorcière concoctant quelque potion. Par ces types, Michon mobilise le *topos* des « contes de vieille dame ». Le type de la sorcière fournit donc à l'auteur le modèle d'une narratrice affabulatrice tandis que la commère lui fournit le modèle d'une narrataire avide d'histoire.

*Les Onze* s'élaborent avant tout à partir d'œuvres d'art, de livres et de documents muséographiques<sup>10</sup>. Le narrateur cite, à l'appui de son récit, ceux de Casanova, de Sade, de Bernardin et de Rousseau (*O*, 28). Plus loin, il fait référence à la « petite antichambre explicative [du Louvre] » dans laquelle le narrataire a pu voir les « notices biographiques sur les hommes [des *Onze*] » (51). Enfin, le dernier chapitre déploie la méditation du narrateur et du narrataire sur une page prétendument écrite par Michelet dans son *Histoire de la Révolution*. Ces sources réelles et fictives témoignent alors d'un savoir académique partagé entre le narrateur et le narrataire. Ces deux hommes discutent d'art, visitent des musées, citent les auteurs classiques – lesquels, ici, sont tous des hommes –, glosent la tradition historiographique et lisent le latin. Michon campe donc son narrateur et son narrataire en hommes de lettres. Ainsi leur appartenance au monde des lettres fournit-elle à Michon la situation d'interlocution propice à un récit érudit.

Pourtant, *Les Onze* ne se dispensent pas des rumeurs et des légendes. Ainsi le récit s'ouvre-t-il sur un inventaire des tableaux dans lesquels « la légende [...] fait apparaître » le peintre Coentin (16). Choissant à l'envi d'évoquer les références historiographiques et les « on-dit », le narrateur attribue à ces deux sources la même valeur épistémique. En outre, ce dernier dévalue les « mille bibliographes dont il s'inspire librement » en les qualifiant de « bons faiseurs de romans » (45). Il s'agit en réalité pour Michon de « fondre et de confondre, comme terre et eau, l'attestation historique et l'incertitude fabuleuse<sup>11</sup> ». Si le narrateur et le narrataire apparaissent sous les traits de deux hommes cultivés, ils n'en sont pas moins, eux aussi, avides d'histoires fabuleuses. Dès lors, dans *Les Onze* comme dans « Dieu ne finit pas », le récit met en place ce que Dominique Viart nomme un « dispositif légendaire<sup>12</sup> ». Par ce terme, le critique désigne la manière dont Michon utilise les références et les citations. Celles-

9. Plus généralement, sur la question des stéréotypes misogynes dans *Les Onze*, voir Jérémie Majorel, « Les jupes des mères dans *Les Onze* de Pierre Michon », *Roman 20-50*, vol. 66, n° 3, 2018, p. 171-180.

10. Sur les rapports de l'œuvre de Michon avec la peinture, on renverra en particulier à Laurent Demanze, « Les scénographies picturales de Pierre Michon », *Revue critique de fiction française contemporaine*, n° 8, 2014.

11. Dominique Viart, « Chambre(s) d'échos, la parole rapportée chez Pierre Michon », *Roman 20-50*, n° 48, 2009, p. 84.

12. *Ibid.*

ci lui permettraient de produire des récits qui semblent s'ancrer dans des discours et des réalités incertaines et presque oubliées.

Toutefois, les *effets de légende* que les deux textes à l'étude produisent ne mobilisent pas les mêmes procédés<sup>13</sup>. Dans *Les Onze*, le légendaire est produit par la mise en branle, organisé par un narrateur hâbleur, d'un riche matériel culturel et historiographique. En omettant volontairement d'indiquer la source des discours qu'il rapporte<sup>14</sup> ou en les intégrant à son texte<sup>15</sup>, le narrateur donne l'impression de « trafiquer[r] la légende<sup>16</sup> » plutôt que de commenter l'historiographie. En revanche, dans « Dieu ne finit pas », le légendaire est activé par l'absence de références revendiquées. Si le lecteur a, ici aussi, l'impression de lire une légende, c'est que la narratrice évoque un savoir transmis par ses ancêtres et qu'aucune autre source n'atteste. Autrement dit, dans ces deux textes, les jeux de brouillage référentiel prennent appui sur un imaginaire genré. Le dispositif masculin fait apparaître la légende sous l'Histoire qu'il manipule, tandis que le dispositif féminin la rejoint en faisant jouer l'écho des commérages ancestraux.

Ainsi, bien que Michon fasse jouer ensemble légendes et savoirs, il reste que le narrataire des *Onze* est construit par un discours *ostensiblement* érudit. La narrataire de « Dieu ne finit pas », quant à elle, est modelée par une parole dont les origines savantes sont dissimulées. Alors même qu'ils peuvent ne pas être consciemment perçus par l'interprète du texte, les stéréotypes de genre de la commère et du cuistre semblent donc structurer le dispositif énonciatif de ces deux récits.

## 2. La dupe et l'incrédule

Ainsi, l'identité fictionnelle des instances-narrataires se construit à l'intérieur d'un dispositif énonciatif spécifique. C'est la manière dont elles se rapportent au discours narratorial qui assure leur présence textuelle. Or, dans « Dieu ne finit pas » comme dans *Les Onze*, Michon confère à l'instance narrative de son récit un puissant pouvoir de séduction rhétorique. Le narrataire des *Onze* et la narrataire de « Dieu ne finit pas » se confrontent à une instance narrative qui cherche « à subjuguier, séduire et dominer un auditoire par un usage fallacieux du discours<sup>17</sup> ». Les narrataires de notre corpus font donc face à des instances narratives qui

13. Sur la question des savoirs et de l'interprétation dans l'œuvre de Michon, on renverra aux analyses de Laurent Demanze dans *Pierre Michon, l'envers de l'histoire*, Paris, Corti, coll. « Les essais », 2021, p. 24-56.

14. Dans son article sur les références littéraires dans *Les Onze*, Olivier Ritz rappelle par exemple que l'expression « zèle compatissant pour les malheureux » (p. 77, 85), que Michon met en italique, se trouve dans une oraison funèbre de Louis XV écrite par un chanoine de l'église de Toul en 1774 (« L'épaisseur du tableau : les références littéraires dans *Les Onze* de Pierre Michon », Journée d'études « *Les Onze*, de Pierre Michon », Le Mans, 8 décembre 2018, p. 8).

15. Voir par exemple la phrase « Où en est la nuit, Monsieur » (p. 103) qui est une traduction du début de l'acte II de *Macbeth* de Shakespeare (« How goes the night, boy ? »). Ici, Michon reprend la phrase sans guillemet ni italique et la transpose au contexte énonciatif des *Onze* : « boy » devient « Monsieur ». (Cf. Olivier Ritz, « L'épaisseur du tableau », art. cit., p. 9).

16. Viart, « Chambre(s) d'échos, la parole rapportée chez Pierre Michon », art. cit., p. 84.

17. Aurélie Adler, « Équivoques du Beau parleur chez Pierre Michon », dans Pierre-Marc de Biasi, Agnès Castiglione et Dominique Viart (dir.), *Pierre Michon. La lettre et son ombre : actes du colloque de Cerisy-la-Salle*, Paris, Gallimard, coll. « Les cahiers de la NRF », 2013, p. 462.

empruntent à la figure du « Beau parleur » dont Aurélie Adler a montré qu'elle innervait l'ensemble de l'œuvre michonienne<sup>18</sup>.

En effet, le narrateur des *Onze* affirme d'emblée son intention rhétorique : il veut faire admettre à son interlocuteur la véracité de ses interprétations du tableau éponyme. Dans sa tentative de convaincre, il est concurrencé par différentes sources, dont des écrits fictivement attribués à Michelet. Le narrateur montre son désaccord avec cette source prestigieuse : « quand [Michelet] transpose telle quelle [la] scène de commande dans le tableau proprement dit des *Onze*, là nous ne pouvons plus le suivre » (*O*, 123). Autrement dit, le narrateur n'accepte pas la lecture que propose Michelet du tableau. Il récuse l'hypothèse selon laquelle le décor du tableau serait inspiré de la chapelle où le tableau a été commandé à Coentin. L'un des arguments du narrateur consiste à dire que, dans le tableau, aucun cheval n'est représenté, alors qu'il y en avait dans la scène de la commande. La théorie du narrateur repose donc sur un constat visuel qu'il revient au narrataire d'accréditer ou non : « Et surtout je ne vois pas les chevaux. Et vous, Monsieur, les voyez-vous ? » (125). Ici, la question rhétorique permet au narrateur de présupposer l'assentiment de son destinataire. Quelques pages plus loin, le narrateur change d'avis sur *Les Onze* et décide d'y voir des chevaux. Il encourage le narrataire à en faire autant : « [S]i comme je vous le conseille vous lui tournez résolument le dos, si vous revenez carrément sur vos pas [...] ; si vous vous arrêtez alors [...] et regardez *Les Onze* [...] – alors oui, vous savez presque à quoi cela vous fait penser » (130). Un peu plus loin, il ajoute : « alors peut-être vous vous dites que Michelet dans son rêve ne s'est pas trompé tout à fait et qu'il y a là au Louvre onze formes semblables à des chevaux » (131). Si cet exemple témoigne de la volonté argumentative du narrateur, il reflète surtout un désir de perturber les sens et l'imagination du narrataire. La volonté du narrateur est non seulement de convaincre son narrataire, mais surtout de le faire adhérer aux visions qu'il projette sur le tableau. Manipulant aussi bien les mots que les images, le narrateur emprunte aussi bien à la figure de l'orateur que du magicien.

Le narrataire, quant à lui, se montre réceptif au discours du narrateur. Cette coopération est particulièrement soulignée à la fin de la première partie des *Onze*. En effet, le narrateur essaie de montrer qu'il se dégage du tableau *Les Onze* autre chose qu'une représentation historique de la Révolution française. Reprenant un *topos* psychanalytique, le narrateur assimile le désir d'émancipation révolutionnaire aux pulsions œdipiennes du peintre : tuer le roi, ce serait tuer le père et, donc, posséder la mère. Aussi se plaît-il à voir dans le tableau « [o]nze blondinets coupant des têtes, c'est-à-dire tranchant dans les jupes de leur mère » (73). Ainsi le narrataire est-il invité à vivre ce fantasme œdipien à travers une rêverie guidée. D'abord, il doit s'imaginer à la place d'un ouvrier limousin qui creuse le canal au bord duquel Coentin, sa mère et sa grand-mère se promènent. Ensuite, il s'agit de sentir le désir que cet ouvrier pourrait avoir pour la mère de Coentin, puis la frustration face à la non-réciprocité de son désir. Enfin, le narrataire, s'identifiant à l'ouvrier limousin, doit s'imaginer qu'il est observé par Coentin enfant : « Et l'enfant qui vous observe (mais cela vous n'avez pas le temps

---

18. *Ibid.*

de le noter) [...] souhaite passionnément que vous [...] disposiez de sa mère sous ses yeux. Et c'est ce qu'il craint le plus au monde. » (73). Ici, en créant une connivence entre le désir incestueux de l'enfant et le désir interdit du Limousin, le narrateur invite, en réalité, le narrataire à ressentir le désir œdipien qu'il voit dans le tableau. Pour s'assurer de l'efficacité de son discours, le narrateur demande : « Vous y êtes ? Vous sentez bien le trop de désir et le si peu de justice ? [...] C'est bien, nous pouvons revenir au tableau. Nous pouvons de nouveau nous tourner vers *Les Onze*. Onze Limousins, n'est-ce pas ? » (*ibid.*). Ne ménageant pas d'opposition au « n'est-ce pas » conclusif du narrateur, le texte suggère que le narrataire adhère à ses fantasmes. *Les Onze* représentent donc la réussite d'une entreprise de séduction orchestrée par un narrateur « Beau parleur ».

À l'inverse, « Dieu ne finit pas » semble mettre en scène l'échec de cette même entreprise. Dans un premier temps, la narratrice semble pourtant aisément convaincre son interlocutrice qu'en matière d'art le travail prime sur le talent. Pour la narratrice, « ce qu'est peindre, c'est travailler comme sur la mer un galérien rame, dans la fureur et l'impuissance » (*MS*, 30). La narrataire souscrit rapidement à cette thèse puisque, quelques lignes plus loin, elle reprend à son compte la métaphore du galérien. Mais, la tentative de séduction va plus loin. De fait, la narratrice lui propose d'imaginer plusieurs épisodes de la vie de Goya. Elle lui conseille par exemple de se représenter le peintre et ses amis « franchissant le grand portail [du palais du roi] tôt le matin de mai » (36). Ailleurs, elle l'invite à voir Goya et sa femme sortir de l'église, le jour de leur mariage. Pour chacun de ces fantasmes, elle fait intervenir dans l'esprit de la narrataire le motif de la chute. Qu'il s'agisse de pluie, de difficultés ou d'inspiration artistiques, dans chaque scène de la vie du peintre, quelque chose s'*abat* sur lui. Après avoir décrit la sortie de l'église, la narratrice demande, par exemple : « Que se passe-t-il soudain, Madame, sur ces épousailles ? » (38). Autrement dit, la narrataire doit imaginer que quelque chose s'*abat*, au sens figuré ou au sens propre, sur le mariage du peintre.

En incitant la narrataire à faire ces expériences de pensée, la narratrice met à l'épreuve son imagination et sa capacité à croire dans les illusions qu'elle produit. Cependant, la narrataire refuse de jouer le jeu de sa narratrice. Par exemple, alors que Goya rentre dans la chambre du roi pour y reproduire des tableaux de Velázquez, la narratrice s'interroge sur les raisons qui la font imaginer Goya préoccupé. Celle-ci défend l'idée selon laquelle l'œuvre de Goya serait habitée d'un désir d'absolu, d'une ambition, mais tout entière mise au service de l'art. Selon elle, Goya est préoccupé par les tableaux de Vélasquez qui suscite chez lui le désir d'égaliser en talent celui qu'il doit imiter. À l'inverse, la narrataire semble penser « qu'il n'y a eu ce jour-là ni révélation ni gouffre sous [les] pieds [de Goya] », car « il avait déjà bien vu des Vélasquez » avant (45). Bien mieux, cette dernière propose une thèse qui se lit en creux de la réponse formulée par la narratrice : « Non Madame, ce ne sont pas ces chevaux cabrés avec dessus leurs infants à hochets, terrifiés et impassibles, leurs comtes-ducs terrifiés et très braves [...] vous voyez bien qu'ils ne bougent pas, ce sont des chevaux de bois pour petits infants. » (39). La narrataire brosse donc un portrait de Goya ambivalent : il serait à la fois un cavalier conquérant et un enfant impuissant, un peintre ambitieux et un « petit gros de Saragosse ». La narrataire imagine donc Goya en peintre de commande, plus préoccupé

d'argent et de gloire, que d'art. Bien que ce portrait de Goya en peintre ambitieux s'éloigne de l'idée que la narratrice s'en fait, elle conclut : « Vous avez raison. [...] J'ai rêvé encore devant cette marmite sévillane, c'est moi qu'elle a enivrée, et je voudrais que ce fût Goya, tant je suis une vieille sottie. » (44). Contrairement au narrataire des *Onze*, la narrataire de « Dieu ne finit pas » demeure incrédule et oblige la narratrice à dévoiler son imposture.

De cette manière, si l'analyse de la stratégie discursive des instances narratives tend à réduire l'importance du genre dans ces deux textes, la description du rôle conversationnel des narrataires en révèle la prégnance. La narratrice-sorcière de « Dieu ne finit pas » et le narrateur-homme de lettres des *Onze* sont les deux faces d'une seule pièce : il et elle sont des avatars du Beau parleur. En revanche, ces figures du Beau parleur n'ont pas le même succès. Si le narrataire des *Onze* semble sensible aux boniments de son interlocuteur, la narrataire de « Dieu ne finit pas » demeure critique à l'égard des belles paroles de sa narratrice. La narrataire-commère, qui ne s'intéresse qu'aux on-dit, reste insensible aux richesses imaginatives de son interlocutrice bonimenteuse, tandis que le narrataire érudit accompagne la rhétorique de son narrateur. Cette approche par les stéréotypes constitue une première manière d'interpréter l'écart entre les deux modes de réception. Une seconde interprétation consisterait à penser que l'instance-narrataire représente, dans nos textes, une forme d'image interne de l'interprète.

### 3. « Lecteur difficile » et lectrice minuscule

Dès lors, il faut se demander dans quelle mesure ces instances-narrataires peuvent constituer une figure de lecteur ou de lectrice. Dans un article sur les représentations du lecteur dans la fiction, Franck Wagner affirme que « la construction de narrataires-personnages en lecteurs intradiégétiques engage une relation de type analogique avec l'activité de lecture réelle effectuée à l'extérieur de la diégèse du récit littéraire<sup>19</sup> ». Il ajoute cependant : « Mais, dans la mesure où il s'agit là d'une mise en équivalence indirecte, partielle et approximative, le procédé [...] génère une ouverture du sens, où trouvent à s'investir les efforts herméneutiques des lecteurs/lectrices réels<sup>20</sup> ». Autrement dit, s'il existe pour l'interprète une relation d'analogie entre sa pratique et celle du narrataire, cette dernière ne s'impose pas comme un modèle de lecture mais comme une manière *possible* de lire : elle ne fournit pas une clef de lecture mais des pistes d'interprétation. C'est donc au lecteur de confronter sa propre manière de lire à celle du narrataire. Dans le cas de notre corpus, l'analogie est d'autant plus déformante que les narrataires ne sont pas des lecteurs mais des auditeurs. Toutefois, aussi distendue soit l'analogie, l'instance-narrataire demeure, pour l'auteur comme pour l'interprète, une figure *possible* du lecteur et de lectrice. S'ils n'incarnent pas la pensée de Michon sur la lecture, les narrataires-personnages s'articulent pourtant avec l'« imaginaire de la lecture » que les textes de Michon produisent.

19. Wagner, « Analogons », art. cit., p. 28.

20. *Ibid.*

Si l'on suit l'hypothèse étayée par Aurélie Adler, la figure du Beau parleur – dont j'ai montré qu'elle inspirait les narrateurs de notre corpus – fonctionnerait comme un « marqueur des prétentions michoniennes<sup>21</sup> ». Cette figure ferait signe vers une image ambivalente de l'auteur. D'un côté, l'auteur michonien s'assumerait comme auteur de la modernité, conscient que la littérature est, selon l'expression de Jacques Rancière, un « nouveau régime de l'art d'écrire où l'écrivain est n'importe qui et le lecteur n'importe qui<sup>22</sup> ». Chez Michon, l'image auctoriale refléterait le constat amer qu'en régime démocratique, la littérature ne permet pas d'acquérir un rang et une place. D'autre part, l'auteur s'appliquerait à tirer un profit paradoxal de cette rhétorique devenue inopérante. Si la littérature n'assure plus la gloire, le maniement des mots peut au moins servir à séduire et à manipuler autrui. C'est en miroir de cette image duale de l'auteur que se dessine celle du lecteur et de la lectrice dans nos textes.

Dans *Vies minuscules*, une première facette de l'interprète se fait jour sous le nom de « Lecteur difficile »<sup>23</sup>. Ce syntagme est notamment utilisé par le narrateur pour décrire la manière dont il met en échec le discours séducteur d'un homme présenté comme un « matamore » (*VM*, 139). Cette scène se déroule dans un bar, en présence de Marianne, la fiancée du narrateur et d'un groupe de coiffeuses que l'autre homme cherche à séduire :

[Le matamore] ne parlait plus que pour offrir la gorge à la censure : pas une de ses fautes de langue en effet qu'exclamativement je ne corrigeasse [...] pas une de ses phrases inachevées qui ne fût bouclée dans un sens lourdement cynique ; pas un sous-entendu dont je ne fisse entendre les tenants – son appétit pour la chair grasse des coiffeuses – et les aboutissants – la possession souhaitée de cette chair. (140-141).

Cet extrait met l'accent sur la puissance démystificatrice des commentaires du narrateur. L'entreprise de séduction est mise à mal par la production des sous-entendus qui la soutiennent. Le lecteur difficile est celui qui s'engage dans une opération de *déconstruction* du discours<sup>24</sup>. Il fait apparaître ce qu'il y a sous le langage et ce qui, ce faisant, assure son efficacité pragmatique. Cependant, le narrateur modalise son propos : si le lecteur difficile « défait toute parole », il « [feint] de la surplomber » (141). Cette modalisation suggère l'insincérité qui préside à l'entreprise du narrateur. En effet, l'usage méta-linguistique qu'il fait du langage sert, lui aussi, une entreprise de séduction. Plus haut, le narrateur explicite ses intentions : « [Je] savais d'autant mieux comment meurtrir le parleur et son désir, que ses sommaires appétits étaient miens aussi, et mien cet abus du langage détourné de lui-même et captivé par la chair » (140-141). Autrement dit, si le narrateur sape l'entreprise de séduction du

21. Adler, « Équivoques du Beau parleur chez Pierre Michon », art. cit., p. 463.

22. Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2007, p. 21.

23. Pierre Michon, *Vies minuscules*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2009 [1984] (désormais *VM*).

24. Cette attitude face au discours fait évidemment écho au contexte des années 1970-1980, pendant lesquelles Michon écrit *Vies minuscules*. Si Michon ne fait pas directement référence à la « déconstruction » de Derrida, il me semble qu'il emprunte à la pensée poststructuraliste, et notamment à Foucault, une suspicion généralisée à l'égard du discours. Sur les références à Foucault dans *Vies minuscules*, voir Demanze, *Pierre Michon, op. cit.*, p. 81.

« bellâtre », c'est pour mieux séduire son propre auditoire, composé de Marianne et, sans doute, de l'interprète réel du texte. La démarche critique apparaît ici comme une forme renouvelée et plus insidieuse de la parole rhétorique. La verve critique se substitue au talent oratoire sans en abandonner les ambitions. Il semblerait donc que le lecteur difficile soit l'interlocuteur privilégié du Beau parleur. L'un comme l'autre cherchent à tirer profit du soupçon qu'il fait peser sur la parole.

À la fin de *Vies minuscules*, Michon propose une seconde représentation de l'interprète. Le lectorat imaginé par le narrateur est constitué du peuple des *minuscules*, ces gens de peu, morts et oubliés, dont son premier récit raconte l'histoire. À leur propos, le narrateur affirme :

Il est vrai : ce penchant à l'archaïsme, ces passe-droits sentimentaux quand le style n'en peut mais, cette volonté d'euphonie vieillotte, ce n'est pas ainsi que s'expriment les morts quand ils ont des ailes, quand ils reviennent dans le verbe pur et la lumière. Je tremble qu'ils s'y soient obscurcis davantage. [...] Si je repars à leur poursuite, je délaisserai cette langue morte, en laquelle peut-être ils ne se reconnaissent point. (247)

« Penchant à l'archaïsme », « passe-droits sentimentaux », « euphonie vieillotte » sont autant d'expressions qui désignent ici un art du « bien-écrire ». Comme le Lecteur difficile, l'interprète *minuscule* est associé à une critique de cet art rhétorique qui cultive l'effet au détriment du vrai : « ce n'est pas ainsi que s'expriment les morts ». Cependant, ce lectorat *minuscule* n'est pas incarné dans un personnage. C'est la conscience qu'en a le narrateur qui l'oblige à faire retour sur sa propre pratique scripturale. Plus précisément, le lectorat *minuscule* fonctionne comme scrupule éthique dans l'écriture michonienne. Ce scrupule agit d'ailleurs tout au long des *Vies minuscules* au point de modifier le programme d'écriture annoncé au début de l'œuvre. C'est ce que révèle la mise en parallèle de la première et de la dernière phrase du texte. L'œuvre qui s'ouvre sur une formule à l'impératif de première personne (« Avançons dans la genèse de mes prétentions », 13) se clôt par une tournure injonctive au subjonctif présent (« Que dans le conclave ailé qui se tient aux Cards [maison d'enfance du narrateur] sur les ruines de ce qui aurait pu être, ils soient », 249). Ces deux tournures jussives témoignent d'une évolution dans les enjeux du récit michonien : si, pour le narrateur, il s'agissait d'abord de se ménager une place dans le champ littéraire, c'est finalement la volonté de réhabiliter la vie des *minuscules* qui s'impose. Disons-le autrement : la conscience éthique imposée par le lectorat *minuscule* l'emporte sur le désir de réussite sociale, que le lecteur difficile partage.

Ainsi, *Vies minuscules* opposent deux figures du lectorat. D'un côté, le lecteur difficile incarne un interprète d'autant plus conscient des vanités de la rhétorique qu'il en est lui-même un représentant. De l'autre, l'interprète *minuscule* symbolise la gêne d'un narrateur-écrivain confronté à ses responsabilités à l'égard des *déclassé(e)s*.



#### 4. Narrataire *majuscule* et narrataire *minuscule*

Si l'on fait l'hypothèse que les narrataires des œuvres de notre corpus incarnent chacun l'un de ces modèles d'interprète, il faut se demander comment la distinction *minuscule/majuscule* s'articule à l'alternative *masculin/féminin*. Ainsi, dans « Dieu ne finit pas », la narrataire est présentée comme un *minuscule* puisqu'elle semble occuper une place subalterne au sein de la société espagnole du XVIII<sup>e</sup> siècle, telle que la met en scène la fiction. La narratrice de « Dieu ne finit pas » revient à plusieurs reprises sur les conditions d'existence des femmes de son temps. Elle rappelle à son interlocutrice que les femmes n'ont d'autres choix que de se soumettre aux désirs des hommes, *a fortiori* si ceux-ci sont peintres ou princes :

car vous le savez, Madame, [Goya] nous aimait beaucoup, comme on dit, pour peu que belles ou non nous lui tombions sous la main ; il nous peignait, sans histoire, nous atteignait, sous la table ou par-dessus [...]. C'est que maintenant il se donnait le droit de jouir [...], et quand on peint des plafonds pour les princes et qu'on veut se divertir on en a le droit, comme un prince. (MS, 32)

Ici, la narratrice décrit la primauté du désir masculin sur la liberté des femmes. Comme en témoigne l'emploi pronominal du verbe « donner », Goya proclame lui-même son propre droit de jouir. Mais cette domination n'est pas le seul fait de sa masculinité. Elle résulte également de son statut de peintre du roi. Le « droit de se divertir » dont parle la narratrice n'est pas celui de chaque homme. Il est réservé à l'élite politique et économique que le substantif « prince » désigne par métonymie. Aussi, avant de peindre pour les puissants, Goya n'a pas ce droit, « car la jouissance, il se la mettait de côté pour plus tard, quand enfin il serait Mengs ou Tiepolo [...] » (16). Ainsi, il semblerait que « Dieu ne finit pas » représente un système social dans lequel le *féminin* coïncide avec le *minuscule*<sup>25</sup>.

À l'inverse, le narrataire des *Onze* appartient à une société fictionnelle démocratique, celle de la France des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles. Cependant, tout en mettant en scène son effondrement à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, la fiction cultive le fantasme d'une société d'Ancien Régime dans laquelle la maîtrise de la langue littéraire établit une partition entre les *minuscules* et les *majuscules*. Aussi, l'ascension du père du peintre Corentin, homme du XVIII<sup>e</sup> siècle, est permise par ses « belles qualités » (O, 38) intellectuelles, et sanctionnée par sa connaissance du latin. Michon fait ainsi de la langue latine un « passe-droit universel » qui permet aux Limousins méritants de s'ériger au rang des princes<sup>26</sup>. Certes, le narrateur admet que « savoir le latin quand on est Monsieur le Dauphin de la maison de France et le fils de Corentin de Marche ne sont pas une seule et même chose » (39). Il reste que, dans l'axiologie des *Onze*, la connaissance des lettres est un signe de distinction sociale. Toutefois, ce passe-droit n'est universel qu'en apparence, car la condition d'individu lettré est réservée aux hommes. À plusieurs

25. Notons toutefois que, si Michon décrit ici une société sous des traits patriarcaux, il n'en propose pas une lecture critique. Si le féminin symbolise le *marginal* et le *minuscule*, c'est plus en vertu du motif stéréotypé de la *femme soumise* que d'une conscience féministe.

26. L'expression « passe-droit universel » est surtout utilisée par Michon pour décrire comment Balzac conçoit la littérature : « un marchepied pour l'extrême jouissance : le droit de jouir des duchesses » (*Le roi vient quand il veut : propos sur la littérature*, Paris, Albin Michel, 2016 [2007], p. 200).

reprises, en effet, le narrateur suggère que la littérature est un métier d'homme. Le narrateur affirme par exemple que le père de Corentin cherchait à « exercer à plein temps le métier d'homme, ou plutôt ce qui, dans l'esprit byzantin d'un Limousin déguisé, était le métier d'homme », avant d'ajouter : « Les lettres, Monsieur » (46). Plus loin, on peut lire : « la pure gloire, en ce temps-là comme dans les autres, vous venait de la littérature, qui était le métier d'homme » (52). Bien que Michon s'amuse à rendre indiscernables les opinions des personnages, les représentations socio-historiques, les commentaires de son narrateur, *Les Onze* désignent explicitement le champ littéraire comme un domaine réservé aux hommes.

Dans nos deux textes, le genre fonctionne, à l'intérieur de l'axiologie déployée par la fiction, comme un marqueur de position sociale : la masculinité du narrataire des *Onze* renforce et permet sa position de lettré, alors que la féminité de la narrataire de « Dieu ne finit pas » accentue sa position de soumission sociale. Dès lors, on peut penser que la narrataire de « Dieu ne finit pas » incarne un interprète *minuscule* tandis que le narrataire des *Onze* représente un lecteur *majuscule*. De fait, l'incrédulité de la narrataire de « Dieu ne finit pas » peut être comparée à la gêne que représente le lectorat *minuscule* dans les *Vies*. Il s'agit dans les deux cas de contredire l'instance narratrice au nom d'une exigence de vérité. De fait, à la fin de « Dieu ne finit pas », c'est pour faire valoir l'exactitude des faits et la complexité de la réalité que la narrataire contredit son interlocutrice. La narrataire – dont le discours est ici rendu au discours direct libre – interrompt la péroraison oratoire aux accents téléologiques de la narrataire : « C'est trop simple Madame ? Il avait déjà vu bien des Vélasquez avant, notre ami Francisco, il n'y eut ce jour-là ni révélation, ni gouffre sous ses pieds ? » (MS, 45). Ce faisant, la narrataire réclame de la narratrice que ses belles paroles soient mises au service d'une vérité, qui n'est pas explicitement celle des pauvres gens – comme c'était le cas dans *Vies minuscules* – mais celle des réalités concrètes : « Je ne vois guère Vélasquez. Mais que des glaïeuls sur l'eau. La journée de demain sera belle encore. » (45). C'est par une prose comparable, « fait[e] des mots de tous les jours et des thèmes des chansonnettes » que l'un des orateurs déchus de *Vies minuscules* « [va] [...] aux plus déshérités » (VM, 210). En effet, c'est parlant « de l'hiver, des choses dans le givre, du froid dans son église et sur les chemins » (209) que l'Abbé Brandy parvient à s'adresser, dans ses prêches, à « ceux que toute lecture effarouche » (210). La posture rétive de la narrataire rejoue donc celle du lectorat *minuscule* en cela qu'elle l'incite à réorienter son discours pour parler *de* et *aux minuscules*.

Par opposition, le narrataire des *Onze* pourrait incarner un lectorat *majuscule*. Certes, contrairement au lecteur difficile, le narrataire des *Onze* adopte une posture coopérative à l'égard du discours qu'il écoute. Toutefois, le lecteur difficile tel qu'il apparaît dans *Vies minuscules* n'est pas seulement celui qui met en échec la parole, mais aussi celui qui retourne cet échec en triomphe. En d'autres termes, le lecteur difficile partage la croyance et l'espoir du Beau parleur : il croit dans la capacité renouvelée des mots à manipuler le monde. C'est pourquoi les relations entre ces deux figures peuvent être représentées sous deux formes différentes. Soit le lecteur critique concurrence le Beau parleur dans sa quête de pouvoir – c'est le choix que fait Michon dans *Vies minuscules*, soit il le seconde en vertu d'un penchant commun pour l'art oratoire. Dans *Les Onze*, Michon choisit la seconde option. De fait, au lieu d'affron-

ter son interlocuteur, le narrataire relance son récit, il l'encourage et en ménage les effets. Ainsi le narrataire prend-il part aux effets d'attentes suscités par le récit. Lorsque, dans la première partie du livre, le narrateur interrompt ses rêveries sur le plafond du château de Wurtzbourg pour parler des *Onze*, le narrataire, dont la parole est rapportée au discours indirect, insiste pour rester dans l'escalier du château, retardant encore un peu la description du tableau qui donne son titre au récit. À l'inverse, à la fin de la partie, le narrateur est interrompu par l'intérêt du narrataire pour le tableau des *Onze*, ce « reflet derrière quoi il y a des figures levées qui regardent vers vous » (*O*, 51). Dans la mesure où il œuvre de conserve avec le narrateur pour assurer l'efficacité du discours, le narrataire apparaît comme un avatar du lecteur difficile. Tous deux partagent le désir de captiver leur auditoire : nous.

En définitive, notre hypothèse de départ semble se vérifier : le genre des narrataires détermine une posture de lecture. Ce faisant, si Michon mobilise certains stéréotypes de genre, son imaginaire de la lecture ne rejoue pas exactement les représentations clichés associées à la figure de la lectrice. Bien que la lectrice soit, dans les œuvres étudiées, un contre-modèle du lecteur érudit, elle n'est pas une lectrice crédule et facile à convaincre. Ici, la lectrice se caractérise plutôt par sa conscience éthique : elle rappelle à l'auteur son devoir envers ses origines sociales. Si, chez Michon, la lectrice n'est donc pas un lecteur comme les autres, c'est qu'elle est un lecteur *minuscule*, c'est-à-dire l'horizon éthique d'une écriture.

En un sens, ce qui distingue les deux narrataires de notre corpus renvoie à ce qui pourrait distinguer le projet littéraire de Michon en 1990 de celui qu'il poursuit en 2009<sup>27</sup>. En effet, il est possible d'expliquer les écarts entre nos deux textes en adoptant une perspective diachronique. Il s'agirait donc de penser avec Annie Mavrakis que, dans *Les Onze*, l'exigence « plus secrète et [...] plus dominante désormais, de l'Œuvre "ogresse" » se substitue à celle « résurrectionnelle, réparatrice et consolante » des premiers textes<sup>28</sup>. Avec *Les Onze*, il ne serait plus question pour Michon de réhabiliter des gens de peu, mais de parvenir à un langage capable d'asservir le monde et les autres. *Les Onze* céderait à la nostalgie d'un monde dans lequel le mérite artistique assure un rang et une place, là où « Dieu ne finit pas » déploierait le fantasme d'une littérature réparatrice. Si cette hypothèse semble corroborer nos remarques sur les constructions des récits à l'étude, elle est mise en défaut par les thèmes abordés dans nos œuvres. Alors que *Les Onze* thématisent le remplacement de l'Ancien Régime par un nouveau « partage du sensible<sup>29</sup> » où le jeu politique a supplanté les « Belles lettres », la diégèse de « Dieu ne finit pas » prend place dans un univers où l'art – et en particulier la peinture – assure de vivre « comme un prince » (*MS*, 32). Autrement dit, le dispositif énonciatif *majuscule* encadre un récit qui témoigne de l'effondrement de la notion même de *majuscule*, quand le dispositif énonciatif *minuscule* construit un récit dominé par le *majuscule*. Outre un goût assumé du paradoxe, ces deux configurations textuelles montrent la nécessité pour Michon

27. 2009 est la date de parution des *Onze*, bien que le texte soit en préparation (au moins) depuis 1997, comme en témoigne la parution d'un extrait intitulé « Les Onze, chapitre 1 », dans le numéro 80 de la revue *Po&sie* cette année-là (p. 185-189).

28. Annie Mavrakis, *L'Atelier Michon*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « L'imaginaire du texte », 2019, p. 168.

29. L'expression est de Rancière dans *Politique de la littérature*, op. cit.

d'aborder les sujets dont il traite à travers ce qu'il nomme un « dispositif oblique<sup>30</sup> ». C'est pourquoi je propose de voir dans le choix des dispositifs énonciatifs des *Onze* et de « Dieu ne finit pas » deux formes d'un même projet littéraire : suggérer le pouvoir qu'a la littérature de déstabiliser toute représentation du monde.

## Bibliographie

- ADLER Aurélie, « Équivoques du Beau parleur chez Pierre Michon », dans Pierre-Marc de Biasi, Agnès Castiglione et Dominique Viart (dir.), *Pierre Michon. La lettre et son ombre : actes du colloque de Cerisy-la-Salle*, Paris, Gallimard, coll. « Les cahiers de la NRF », 2013, 462-480.
- CHAUDIER Stéphane, « La Chair se fait verbe : poétique de Pierre Michon », dans Agnès Castiglione (dir.), *Pierre Michon, l'écriture absolue*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Travaux », 2002, 137-144. [hal-01675066](https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01675066)
- DEMANZE Laurent, « Les scénographies picturales de Pierre Michon », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n° 8, 2014. [doi.org/10.4000/fixxion.9481](https://doi.org/10.4000/fixxion.9481)
- *Pierre Michon, l'envers de l'histoire*, Paris, Corti, coll. « Les essais », 2021.
- FOUCAULT Michel, *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1971.
- JOUBE Vincent, *La Lecture*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1993, 26-29.
- MAJOREL Jérémie, « Les jupes des mères dans *Les Onze* de Pierre Michon », *Roman 20-50*, vol. 66, n° 3, 2018, 171-180. [doi.org/10.3917/r2050.066.0171](https://doi.org/10.3917/r2050.066.0171)
- MAVRAKIS Annie, *L'Atelier Michon*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « L'imaginaire du texte », 2019.
- MICHON Pierre, *Vies minuscules*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2009 [1984].
- *Maîtres et serviteurs*, Lagrasse, Verdier, 1990.
- « Les Onze, chapitre 1 », *Po&sie*, n° 80, 1997, 185-189.
- *Les Onze*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2011 [2009].
- *Le Roi du bois*, Lagrasse, Verdier, coll. « Verdier poche », 2014 [1996].
- *Le roi vient quand il veut : propos sur la littérature*, Paris, Albin Michel, 2016 [2007].
- MOUTON-ROVIRA Estelle, *Théories et imaginaires de la lecture dans le récit contemporain français*, Thèse de doctorat, Sorbonne Paris Cité, 2017.
- RITZ Olivier, « L'épaisseur du tableau : les références littéraires dans *Les Onze* de Pierre Michon », Journée d'étude « *Les Onze*, de Pierre Michon », Le Mans, 8 décembre 2018. [hal-01980357](https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01980357)
- VIART Dominique, « Pour une anthropologie sociale du désir », *Siècle 21*, n° 12, 2008, 36-45.
- « Chambre(s) d'échos, la parole rapportée chez Pierre Michon », *Roman 20-50*, n° 48, 2009, 75-90
- WAGNER Frank, « Analogons. De quelques figures de lecteurs/lectrices dans le texte et de leurs implications pragmatiques », *Revue d'études culturelles*, n° 3, 2007, 11-33. Disponible sur [etudesculturelles.weebly.com](http://etudesculturelles.weebly.com)

---

30. Michon, *Le roi vient quand il veut*, op. cit., p. 26.

# (Auto)portrait de la théoricienne en lectrice dans les essais de Judith Schlanger

LÉO MESGUICH, Sorbonne Université

## Résumé

Partant du constat que c'est la plupart du temps comme lectrice qu'apparaît Judith Schlanger dans ses essais consacrés à la littérature, cette étude tente de cerner les implications de cet autoportrait dans une somme théorique que l'on ne peut pourtant appréhender par une grille féministe. Il s'agit alors de montrer que les figurations en (et de) lectrice font écho aux grandes catégories de l'œuvre de l'essayiste (notamment les tensions entre le plein et l'absence, l'absolu et la finitude) et proposent discrètement une forme de féminin générique. Plus largement, c'est en rendant à la lectrice autonomie et indétermination que Judith Schlanger renverse une vision longtemps stéréotypée de cette figure.

Comment prendre en compte ce qui se passe, et ce qui passe, quand n'importe qui lit. Ce qui agit, ce qui marque, ce que la lecture « fait » à la lectrice pendant le contact solitaire et passager qui les unit<sup>1</sup>.

Dans le cadre de cette réflexion sur les personnages de lectrices dans le récit, j'ai choisi de m'intéresser à un cas un peu en marge de la question de ce dossier : je ne me centre pas sur des récits mais sur des essais et moins sur des lectrices de fiction que sur une autrice, Judith Schlanger, qui s'est définie, entre autres, comme une lectrice. Analyser ce à quoi renvoie ce terme dans son œuvre (d'autant que Judith Schlanger n'est pas la seule « lectrice » dans ses livres) sera l'occasion de voir comment et pourquoi le statut de lectrice peut être revendiqué par une essayiste et théoricienne dont l'œuvre dépasse de loin la seule question de la lecture.

En 2013, Judith Schlanger publie un recueil d'articles au titre énigmatique : *La lectrice est mortelle*. Si la lectrice peut correspondre à différentes figures, elle renvoie assez intuitivement à l'autrice elle-même, comme le laisse aisément deviner le premier chapitre de l'essai où Judith Schlanger apparaît en lectrice incarnée et imparfaite, donc mortelle. Précisons d'emblée qu'un tel autoportrait en lectrice cumule un double écart par rapport à la critique académique consacrée à la lecture : un rapport flâneur et corporel à la lecture au détriment d'une approche savante ou objective et un refus du neutre grammatical – en bref, un refus de la « fiction théorique du lecteur<sup>2</sup> ». En cela, Judith Schlanger s'inscrit bien dans le

- 
1. Judith Schlanger, *Le Neuf, le différent et le déjà-là. Une exploration de l'influence*, Paris, Hermann, 2014, p. 229.
  2. Sur les implications de cette fiction dans ses rapports au personnage de la lectrice de roman, voir Marie Baudry, *Lectrices romanesques : représentations et théorie de la lecture aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 329-357.

sillage de ce qu'Éric Benoit a appelé le « tournant existentiel et éthique des théories de la lecture<sup>3</sup> ».

Un passage du chapitre introductif de ce même essai permet à la fois de donner un premier aperçu de cet autoportrait en lectrice et d'introduire plus globalement la démarche de Judith Schlanger. L'essayiste se décrit cédant aux joies de lectures libres dans la bibliothèque de l'Université hébraïque de Jérusalem, où elle a longtemps enseigné :

Tel livre mentionné, ou tel souvenir, me pousse vers telle zone, qui s'enfle... Et donc mes déplacements sont flottants, accidentels, non utilitaires, mal finalisés [...]. Je reviens donc avec un paquet de livres dans mon sac à dos, un paquet toujours trop lourd. Frivole et lourd. J'abuse probablement de la situation, car je sais bien que le plaisir de la curiosité n'est pas l'usage central, la vocation normale, des bibliothèques universitaires<sup>4</sup>.

Cette scène, qui condense un souvenir itératif et une scène archétypale, dépeint à la fois une lectrice et une lecture. On y voit en effet une lectrice bien vivante – avec ses mouvements, sa démarche décousue, son sac à dos – mais également un mode de lecture, considéré inadapté au lieu évoqué : la bibliothèque universitaire ne serait normalement pas appropriée à ce genre de « lecture oiseuse, vagabonde<sup>5</sup> ». Ce qu'elle décrit comme un décalage du mode de lecture universitaire habituel peut pourtant apparaître comme l'emblème de toute sa démarche : une autre manière d'habiter la bibliothèque et de se confronter aux champs du savoir, tel est notamment l'apport des livres de Judith Schlanger.

Son œuvre théorique a pu en effet être décrite, par-delà sa pluridisciplinarité et la diversité apparente de ses objets (la mémoire des œuvres, les œuvres perdues l'influence, la vocation...), comme une inlassable « exploration de l'espace lettré », selon l'expression de Christophe Pradeau<sup>6</sup>. Après avoir consacré, dans le sillage de ses deux thèses, plusieurs livres à des questionnements philosophiques et épistémologiques, Judith Schlanger s'est orientée, à partir des années 1990, vers des sujets s'approchant davantage des études littéraires et de la mémoire culturelle<sup>7</sup>. Reste qu'entre ces deux parties de son œuvre, la discontinuité n'est qu'apparente : comme le notait Christophe Pradeau, Judith Schlanger semble avoir exploité son travail sur les catachrèses du discours scientifique au service d'une description de l'espace littéraire<sup>8</sup>.

---

3. Éric Benoit, « Sur le tournant pragmatique des théories de la lecture », dans Éric Benoit (dir.), *Effets de lecture. Pour une énergétique de la réception*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Modernités », 2019, p. 225.

4. Judith Schlanger, *La lectrice est mortelle*, Belval, Circé, 2013, p. 14.

5. *Ibid.*, p. 12.

6. Voir Christophe Pradeau, « Judith Schlanger : Explorer of Lettered Space », trad. Roxanne Lapidus, *SubStance*, vol. 31, n° 1, 2002, p. 67-76.

7. Cette bipartition schématique ne rend pas bien compte de la richesse générique de son œuvre qui, outre les essais et autres textes théoriques, compte une autobiographie intellectuelle, *Le Front cerclé de fer* ; deux livres de prose poétique, *Patagonie* et *Douleur parfaite* ; ainsi que des poèmes parus dans la revue *Po&sie* : Judith Schlanger est polygraphe.

8. « Judith Schlanger has analyzed the import of these persistent catachreses in intellectual discourse, and has reanimated them in the service of a dynamic conception of intellectual space » (Pradeau, « Judith Schlanger : Explorer of Lettered Space », art. cit., p. 69).

Or, il s'avère que, dans les essais de cette seconde période, qui s'attachent notamment à étudier et décrire « les dimensions vécues de l'expérience de lecture que nos approches savantes ne relèvent pas<sup>9</sup> », c'est en général simplement comme *lectrice* que semble (décider d') apparaître Judith Schlanger : telle serait en tout cas la meilleure manière de définir son *ethos*<sup>10</sup>. Cette image de soi en lectrice constitue à la fois un *ethos* montré et un *ethos* dit, c'est-à-dire qu'elle se déduit, ou se perçoit, de ce que l'essayiste écrit, mais elle est aussi revendiquée dans les passages – certes rares – dans lesquels « l'énonciateur évoque sa propre énonciation<sup>11</sup> ». Mais si le genre de l'essai « met en évidence les interventions de son énonciateur<sup>12</sup> », force est de constater que les autoportraits d'essayistes ou de théoriciennes en lectrice restent rares<sup>13</sup>. Cet *ethos* minimal semble témoigner à la fois d'un souci de modestie et d'une volonté d'approcher au plus près les phénomènes littéraires analysés. Mais les raisons de ce refus du neutre, dans une œuvre qu'on ne peut explicitement qualifier de féministe ou militante, interrogent.

En effet, cet *ethos*, ainsi que les quelques figures de lectrices qui apparaissent dans ses essais, ne débouchent jamais explicitement sur une approche particulièrement genrée<sup>14</sup> ou féministe de la lecture. Rien ne distingue *a priori* la lectrice « mortelle » ou « quelconque » de Judith Schlanger de son potentiel équivalent masculin ou neutre. Marie Baudry a bien montré que, dans les textes de fiction comme dans les textes théoriques des années structuralistes, la figure de la lectrice n'est jamais neutre : qu'elle incarne la mauvaise lecture de romans ou le contre-modèle de la lecture savante et active, la lectrice ne peut presque jamais être simplement une femme qui lit. Chez Judith Schlanger pourtant, ces figurations en (et de) lectrice n'incarnent pas le pendant d'une autre figure plus valorisée : ce qui les caractérise bien plutôt, c'est leur indétermination. Leur présence n'indique jamais un écart ou un antagonisme dans la portée très générale des propos de l'essayiste. S'esquisse ainsi dans cet *ethos* de lectrice une dimension critique, mais indirecte, en creux.

Pour tenter de démêler cet ensemble de questions, on se penchera d'abord sur l'énonciation dans les essais de Judith Schlanger. Il s'agira de voir pourquoi on peut parler d'autoportrait en lectrice et pourquoi, plus globalement, c'est ce rapport montré à la lecture

9. Judith Schlanger, « Réponse à Laurent Jenny », *Études littéraires*, vol. 46, n° 3, 2015, p. 178.

10. On entendra ce terme selon les définitions données par Dominique Maingueneau. L'*ethos*, qu'il faut distinguer du concept plus large de posture, est une notion discursive, qui décrit l'image du locuteur construite ou inférée à travers un discours par ses destinataires (voir *Le Discours littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2004, p. 205). Pour la distinction avec la notion de posture, voir Jérôme Meizoz, « Ce que l'on fait dire au silence : posture, ethos, image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours*, n° 3, 2009.

11. Dominique Maingueneau, « Problèmes d'ethos », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n° 113-114, 2002, p. 65.

12. Pierre Glaudes et Jean-François Louette, *L'Essai*, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres Sup », 2011, p. 258.

13. Même si l'on peut notamment mentionner, pour la période qui nous occupe, les essais de Geneviève Brisac et les textes théoriques de Monique Wittig, notamment ceux recueillis dans *Le Chantier littéraire* (Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2010).

14. Par souci de clarification, on distinguera le genre, « un système de bicatégorisation hiérarchisé entre les sexes (hommes/femmes) et entre les valeurs et représentations qui leur sont associées (masculin/féminin) », et les sexes qui « renvoient aux groupes et catégories produites par ce système » (Laure Bereni, Sébastien Chauvin, Alexandre Jaunait et Anne Revillard, *Introduction aux études sur le genre*, Bruxelles, De Boeck supérieur, coll. « Ouvertures politiques » 2020, p. 10).

qui définit assez bien son « style critique<sup>15</sup> ». Cerner cet *ethos* de lectrice supposera ensuite d'en saisir les conséquences pragmatiques : que *permet* une telle figuration ? Comment l'articuler aux grandes tendances de cette œuvre théorique ? On reviendra enfin sur les ambiguïtés de cette figure de la lectrice à la fois mise en avant et toujours indéterminée, distinguée sans être individualisée, pour proposer de voir chez Judith Schlanger un féminin générique.

### Une énonciatrice, une lectrice

« [L]'usage du *je*, pour un théoricien » rappelle David Turgeon, « n'est pas anodin, et porte en lui quelque chose de politique<sup>16</sup> ». C'est bien le cas chez Judith Schlanger dont la quasi-totalité des livres, depuis *La Mémoire des œuvres*, est rédigée à la première personne : c'est toujours une même voix, bien présente et reconnaissable, qui guide le lecteur dans la progression de l'exposé, commente les choix qui sont faits, prend parti pour telle ou telle thèse. L'énonciateur, dans ces essais, est une énonciatrice, tous les accords impliquant ce « je » étant au féminin. En voilà quelques brefs exemples, tirés d'ouvrages différents :

la mémoire des œuvres musicales est une question que je serais *heureuse* de voir abordée<sup>17</sup>

Je suis *partie* d'un exemple infime...<sup>18</sup>

Mais je suis *entrée* dans un livre inconnu qui raconte une tout autre histoire<sup>19</sup>

Si l'affirmation de la subjectivité est nette, il faut préciser que les textes dont sont issus ces exemples n'ont pas tous exactement le même statut : si les deux premiers appartiennent à des essais universitaires, plus neutres, le dernier adopte bien davantage la tonalité autobiographique du *Front cerclé de fer*. Malgré cette différence, la locutrice semble toujours incarnée, la même voix se fait entendre d'un texte à l'autre. Or, comment qualifier cette énonciatrice, quelle image a-t-on d'elle, sinon celle d'une lectrice ?

« Lectrice » est en effet, bien que discret, le seul terme par lequel Judith Schlanger semble se définir, au détriment de toute profession ou spécialité. Par exemple, dans *Présence des œuvres perdues* : « Et si je me glisse dans la série à *titre de lectrice moderne quelconque* pour réactualiser cette histoire...<sup>20</sup> ». Ce serait donc une lectrice qui nous raconterait cette histoire, en l'occurrence, à ce moment du livre, celle de l'agate de Pyrrhus. Dans l'épithète

---

15. Christine Montalbetti, *Gérard Genette. Une poétique ouverte*, Paris, Bertrand-Lacoste, coll. « Référence », 1998, p. 8.

16. David Turgeon, *À propos du style de Genette*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Série QR », 2018, p. 69. Il est vrai qu'on peut aussi voir dans cette habitude d'employer la première personne une influence de l'anglais, où cet usage est beaucoup plus répandu. Je remercie Anne-Isabelle François d'avoir attiré mon attention sur l'influence de la langue anglaise dans la prose de Judith Schlanger.

17. Judith Schlanger, *Présence des œuvres perdues*, Paris, Hermann, coll. « Savoir lettres », 2010, p. 168 (je souligne, comme dans les exemples suivants).

18. Judith Schlanger, *La Mémoire des œuvres*, Lagrasse, Verdier, coll. « Verdier/poche », 2008 [1992], p. 58.

19. Schlanger, *La lectrice est mortelle*, *op. cit.*, p. 34.

20. Schlanger, *Présence des œuvres perdues*, *op. cit.*, p. 179.



*quelconque* se lit un souci de se fondre dans le « tout-venant des lecteurs » qu'elle évoquera dans l'épilogue mémorable de *Le Neuf, le différent et le déjà-là* : celle qui prend la parole émane de la foule de la « population des lettres<sup>21</sup> », son point de vue n'est ni en dehors ni au-dessus d'elle. C'est ce que dit également le titre *La lectrice est mortelle* que Judith Schlanger, dans un entretien avec Alain Veinstein, qualifiait elle-même de « bouquet de sens<sup>22</sup> ». Elle déclarait que, en intitulant ainsi son essai, elle souhaitait « insister, presque protester, pour rappeler que la relation aux livres est aussi une relation vivante, affective, pas seulement lettrée, distante, formelle<sup>23</sup> ». Il est frappant de constater qu'au-delà de la généralité du propos, elle commente bien plus le *prédicat* – cette « mortalité », qui est surtout une subjectivité – que le *sujet* de ce titre : double évitement significatif, ici, de la première personne (« la lectrice, c'est moi ») et des raisons du choix de ce terme<sup>24</sup>. Le signifié comme le référent du mot sont vagues et malléables.

Si « *La lectrice est mortelle* » renvoie à l'énonciatrice de l'essai, c'est que ce titre fonctionne comme une énallage de personne, ce qu'un passage de la fin du livre réexploite. Judith Schlanger évoque dans ce chapitre un faux souvenir de lecture. La relecture de *Sordello*, le poème de Robert Browning, lui montre que le souvenir qu'elle en avait était bien éloigné du texte réel<sup>25</sup>. Cette découverte est source de trouble mais aussi de certitude (Jacques Neefs parle de « cogito du lire<sup>26</sup> »). Même si ce que l'on pense actuellement d'un texte n'est peut-être pas plus juste que ce que l'on en pensait jadis, on ne peut manquer de le croire :

Je me rappelle bien qu'à la première lecture cette même certitude intuitive m'avait montré autre chose, et néanmoins, si ma certitude présente contredit la certitude remémorée, c'est maintenant qui l'emporte ; peut-être pas toujours à juste titre, mais par la force de la présence mentale. *Qu'elle lise ou qu'elle relise, la lectrice suit à livre ouvert son évidence de lecture*<sup>27</sup>.

On comprend immédiatement à la lecture que « la lectrice » et le « je » de la première phrase sont coréférents. Mais l'énallage de personne, introduite par un déterminant défini, ne requa-

---

21. Schlanger, *La Mémoire des œuvres*, op. cit., p. 163.

22. *Du jour au lendemain*, France Culture, émission du 18 juin 2013.

23. *Ibid.*

24. Peut-être ne commente-t-elle pas le terme de lectrice car il peut être interprété, on le verra, comme un féminin générique. Reste que dans cette réponse, la lectrice se retrouve malencontreusement une fois de plus associée au mode de lecture affectif au sein d'une division qui, comme l'a montré Marie Baudry, « réitère des oppositions fondées sur une représentation de la différence des sexes où le pôle féminin était systématiquement associé aux notions de passivité et d'absence de distance critique » (*Lectrices romanesques*, op. cit., p. 356).

25. Aude Leblond considère que ce passage illustre ce que Pierre Bayard, dans *Comment parler des livres qu'on n'a pas lus ?*, a appelé un livre-écran. Le rapprochement s'impose en effet, à ceci près que, chez Bayard, le livre-écran est un texte de substitution qui vient, comme dans le souvenir-écran duquel il s'inspire, totalement occulter la réalité ; or, chez Judith Schlanger le faux souvenir de lecture de *Sordello* s'avère n'être pas complètement fantasmé, d'où le fait qu'elle finisse par parler de « déformation » plutôt que de « faux ». Voir Aude Leblond, « La lecture à distance : bibliothèque intérieure et arts de la mémoire », *Littérature*, vol. 206, n° 2, 2022, p. 130 ; Schlanger, *La lectrice est mortelle*, op. cit., p. 138-139.

26. Jacques Neefs, « *La lectrice est mortelle* by Schlanger Judith », *L'Esprit créateur*, vol. 54, n° 3, 2014, p. 120-121.

27. Schlanger, *La lectrice est mortelle*, op. cit., p. 149 (je souligne).

lifie pas seulement le sujet de l'énonciation en lectrice, elle a aussi une valeur générique et donne à la phrase une allure d'aphorisme, comme on en retrouve souvent dans les livres de Judith Schlanger. La portée gnomique de cet énoncé, renforcée par la valeur générique du déterminant, renoue ainsi avec la portée très générale de cet *ethos* de lectrice que l'on a déjà évoqué : non seulement le sujet qui s'exprime dans ces essais est une lectrice, mais ce pourrait être n'importe laquelle.

Revenant sur l'*ethos* de Gérard Genette, Frank Wagner rappelait que « loin de ne résider que dans [des] incidentes réflexives », cet *ethos* devait « être déduit par le lecteur de l'ensemble des caractéristiques de son discours »<sup>28</sup>. Il en va de même chez Judith Schlanger : son *ethos* de lectrice est également ce qui se dégage du contenu même de ses textes. On pourrait mentionner cette insistance à montrer que « chacun s'éveille *in medias res* dans le monde des lettres et des idées<sup>29</sup> », véritable leitmotiv des essais de Judith Schlanger. Cette image de la naissance au milieu des œuvres qui nous entourent se retrouve dans l'ouverture autobiographique du *Front cerclé de fer* consacrée au « colombier perdu des lectures démesurées de l'enfance<sup>30</sup> », et c'est également avec elle que débute *La Mémoire des œuvres* : « Nous sommes au cœur de beaucoup de livres, entourés de livres accumulés, pesants, immaîtrisables dans leur masse. Leur demande d'attention nous cerne de tout côté<sup>31</sup> ». Chez Judith Schlanger, les textes et les œuvres nous précèdent et nous entourent : la lecture, définie comme ce regard ou cette attention vers les œuvres qui nous encerclent, est le dénominateur commun de la population des lettres.

« J'ai circulé au hasard des livres chez des lettrés de bonne compagnie<sup>32</sup> » : la mise en évidence des lectures, au sens large du terme, comme base unique de son travail, contribue également à forger son *ethos*. On pourrait à ce titre évoquer l'absence fréquente, dans ses livres, de notes de bas de page au profit d'une liste de références placée à la fin, sans numéro de page<sup>33</sup>. Pour Véronique Samson, on peut interpréter ce choix comme « un certain rapport aux œuvres, une manière de les tenir en réserve dans son esprit, de les avoir à sa portée, une manière, en somme, de subir leur influence, en s'engageant avec la totalité d'une pensée, loin de la pratique citationnelle dans ce qu'elle a parfois de superficiel<sup>34</sup> ». Cette liste finale donne en effet moins à voir des sources servant à étayer ou confirmer un développement que des lectures au long cours ayant nourri l'énonciatrice, d'autant que ces listes de références mélangent sans les distinguer les genres, les époques, les corpus primaires et secondaires.

Ce rapport désinvolte à la référence ne peut en tout cas manquer de broser en creux le portrait de la théoricienne en lectrice, qualificatif qui résulte également de la manière dont Judith Schlanger définit ces lectures. Elle insiste particulièrement sur ce point dans *Présence*

28. Frank Wagner, « Fragments d'un abécédaire genettien », *Poétique*, vol. 1, n° 185, 2019, p. 36.

29. Schlanger, *Le Neuf, le différent et le déjà-là*, op. cit., p. 185.

30. Schlanger, *Le Front cerclé de fer*, Strasbourg, Circé, 2015, p. 21.

31. Schlanger, *La Mémoire des œuvres*, op. cit., p. 15.

32. Schlanger, *Présence des œuvres perdues*, op. cit., p. 15.

33. *La Vocation* propose une solution d'entre-deux : des notes de fin qui mettent en correspondance les pages du livre et les ouvrages évoqués, souvent avec numéro de page.

34. Samson, « Quand on parle d'influence, qui est le héros ? », art. cit.

*des œuvres perdues* en expliquant que « les illustrations [lui] viennent de lectures non spécialisées et non systématiques<sup>35</sup> », qu'elle revendique « une information cultivée courante et non pas savante, des pointages sans compétences particulières, des lectures mais non des recherches historiennes sur les sources<sup>36</sup> ». Ces lectures sont dans ces deux exemples appréhendées par ce qu'elles ne sont pas. Cette définition privative pourrait nous permettre d'aller plus loin : l'*ethos* de la lectrice n'est-il pas une étiquette négative ?

### La lectrice et la finitude

On peut en effet émettre l'hypothèse que cet *ethos* découlerait de la difficulté à définir cette œuvre théorique d'un point de vue disciplinaire et épistémologique<sup>37</sup>. C'est ce que laisse entendre Claude Mouchard dans une recension d'*Une histoire de l'intense* :

Depuis *Schelling et la réalité finie* (1966) et *Les Métaphores de l'organisme* (1971), Judith Schlanger a publié plus d'une vingtaine d'ouvrages qu'il serait impossible de ranger dans un domaine circonscrit – entre philosophie, histoire des sciences ou des « idées », analyse des « œuvres », voire autobiographie. C'est à tout le moins une « lectrice » extraordinaire<sup>38</sup>.

Le passage de l'aporie de l'approche disciplinaire à une telle définition est éloquent : qualifier Judith Schlanger de « lectrice » (terme que Claude Mouchard dit emprunter à *La lectrice est mortelle*) permettrait ici *a minima* d'unifier une œuvre riche et plurielle, de donner sens à la démarche globale. S'établit ainsi une continuité entre une des grandes caractéristiques de l'œuvre – son interdisciplinarité, voire son adisciplinarité – et ce qualificatif indistinct de lectrice : l'*ethos* est à l'image de l'œuvre. Autrement dit, comme l'œuvre elle-même, cette image de soi chez Schlanger se définit d'abord essentiellement par la négative, elle ne peut d'abord se dire que par ce qu'elle n'est pas. L'*ethos* de la lectrice serait ainsi sinon le refus, du moins le contournement d'autres *ethos* – en l'occurrence ceux du savant, du spécialiste, du professionnel<sup>39</sup>. « [J]e ne suis pas une démarche épistémologique [...]. Si je n'ai pas parlé de philosophie, c'est parce que je ne suis pas sûre que ce que je fais soit de la philosophie<sup>40</sup> » ; « Il

35. Schlanger, *Présence des œuvres perdues*, op. cit., p. 169 (je souligne).

36. *Ibid.*, p. 170 (je souligne).

37. C'est un point qu'un grand nombre de recensions ont relevé : « Comme il n'y a pas de domaine positif de la perte, le dernier livre de J. Schlanger demeure difficilement "classable". Au terme de la lecture, on ne sait trop, d'un point de vue critique, quoi en faire, pour dire les choses grossièrement — à quoi l'ajouter, avec quoi le lier. » (Katerine Gosselin, « "La face cachée de la culture humaine" : réflexions sur la perte des œuvres », *Acta fabula*, vol. 13, n° 5, 2012) ; « Sa démarche ne se laisse pas définir d'un mot. Va-t-on parler à propos de ce que fait Judith Schlanger de "philosophie" ? » (« Comment vivent les idées ? », *Le Monde*, 30 avril 1996) ; « les livres de Judith Schlanger explorent d'une manière intéressante les frontières des discours (universitaires, essayistes, littéraires, épistémologiques, etc.) et peuvent, par là même, susciter une forme d'incompréhension. » (Andrei Minzétanu, « Une poétique de l'intelligence », *Critique*, vol. 3, n° 850, 2018, p. 264).

38. Claude Mouchard, « Le présent alarmant du roman », *En attendant Nadeau*, [en-attendant-nadeau.fr](http://en-attendant-nadeau.fr), 21 avril 2021 (je souligne).

39. À ce sujet, voir Minzétanu, « Une poétique de l'intelligence », art. cit., p. 263.

40. Judith Schlanger, « Il n'y a pas de vie humaine qui ne soit connaisseuse », dans Roger Pol-Droit (dir.), *La Compagnie des contemporains*, Paris, Odile Jacob, 2002, p. 265.

ne s'agit pas de commentaire ou de critique littéraire<sup>41</sup> ; « une aventure *aux bords* de la philosophie<sup>42</sup> » : autant de dénégations fréquentes par lesquelles l'essayiste définit son approche en se distinguant des prismes disciplinaires habituels<sup>43</sup>. Seule semble pouvoir demeurer cette étiquette large de « lectrice » pour appréhender cette œuvre qui crée « un fascinant interstice dans notre bibliothèque critique<sup>44</sup> ».

Mais il ne faudrait pas voir dans cet autoportrait un pis-aller. Sa plasticité est en fait sa force : c'est un *ethos non sélectif*, indéterminé. Toutes les postures professionnelles que Judith Schlanger refuse restreignent en circonscrivant un domaine et des habitudes : en n'étant qu'une lectrice, on réduit au contraire au maximum sa propre limitation. Si cette posture est un refus, c'est donc le refus de postures restreintes et localisées. N'apparaître « que » comme une lectrice permet ainsi d'être à la lisière des différents discours, de ne pas circonscrire son domaine de compétence et donc de réduire ce à quoi elle serait forcée de renoncer. Se définir, de façon très générale, par la lecture, par ce qui unit le monde des lettres, c'est ainsi s'inscrire au sein d'un collectif plus large, « fragment épique<sup>45</sup> » de l'ensemble des lectrices et des lecteurs<sup>46</sup>.

Il me semble que l'on pourrait dire de cet autoportrait en lectrice ce que Judith Schlanger disait de son propre choix des études de philosophie, que c'est « l'option la moins sélective, celle qui élimin[e] le moins<sup>47</sup> ». Dans *Le Front cerclé de fer*, elle a retracé les réflexions qu'elle a menées pendant des années autour du double problème de l'absolu et de la finitude : elle se décrit obsédée par l'impossibilité de commencer sa vie sans en même temps devoir renoncer, d'avancer sans se déterminer. « On s'incarne pauvrement dans un milieu piégé [...]. Et on n'aura, en fin de compte, presque rien été et presque rien connu, puisque aucune conscience ne peut éprouver et penser tous les possibles, aucune existence ne peut

---

41. Schlanger, *La lectrice est mortelle*, op. cit., p. 7.

42. C'est le sous-titre de *Fragment épique*, première version de ce qui est devenu *Le Front cerclé de fer* – je souligne.

43. Elle a clairement explicité dans *La Vocation* le lien entre ancrage disciplinaire et renoncement : « L'investissement d'une vie savante permet au savant professionnel, au savant spécialisé, d'approfondir une discipline ou un domaine, mais aux dépens ou au prix de tous les autres » (Paris, Pocket, coll. « Agora », 2020 [1997], p. 183).

44. Gosselin, « "La face cachée de la culture humaine" », art. cit.

45. Le titre de la première version de son autobiographie intellectuelle est aussi, comme l'a remarqué Théo Millot, un syntagme qui apparaît dans un poème de 1980 publié dans *Po&sie* dans lequel elle « s'interroge sur son destin individuel parmi l'ensemble des femmes et les relations des femmes entre elles, partageant une expérience commune tout en conservant leur indépendance et en traçant chacune leur trajet, en dessinant leur idiosyncrasie. » (« Réflexion sur le fait d'être enceinte pendant sa thèse dans l'autobiographie intellectuelle de la philosophe Judith Schlanger », *Épinglez*, [epinglez.hypotheses.org](http://epinglez.hypotheses.org), 26 mai 2021).

46. C'est en ce sens que la démarche de Judith Schlanger pourrait s'apparenter au témoignage féministe, sous-genre du témoignage qui « se présente comme exemplaire d'une condition commune, qu'il s'agit de révéler et de théoriser » (Azélie Fayolle, *Des femmes et du style. Pour un féministe gaze*, Paris, Divergences, 2023, p. 149).

47. Schlanger, *Le Front cerclé de fer*, op. cit., p. 49. Elle raconte en effet que la philosophie lui était apparue comme une prise réflexive sur les questions qui l'obsédaient autour de la finitude, mais en-deçà des disciplines.

posséder et embrasser le tout<sup>48</sup>. » Or, comment ne pas voir dans cette volonté d'apparaître en lectrice cette tentative toujours rejouée, mais qu'elle sait vouée à l'échec (car la lectrice, elle aussi, est mortelle...), d'échapper à la détermination, de tendre à l'absolu ? D'autant que se définir par la lecture c'est non seulement choisir un *ethos* vague pour tenter – en vain – de conjurer la finitude, mais c'est aussi se placer face à elle, car rien ne permet de mieux comprendre les mirages de l'absolu que le contact avec les œuvres. Tout notre rapport à la bibliothèque, pour Judith Schlanger, est en effet marqué par ce constat tragique : les textes sont en nombre limité, fini. La plupart sont pour nous indifférents ou perdus, mais nous ne pouvons pas concevoir cette finitude, restreints que nous sommes par les bornes étroites de notre attention, qui nous fait voir le monde culturel plein et saturé<sup>49</sup>. Lire, c'est se confronter à un « plein toujours fini, [à] une masse de livres toujours limitée, mais pourtant inépuisable en pratique pour chacun de nous<sup>50</sup> ». Résultat, « nous avons renoncé à lire presque tous les livres<sup>51</sup> », et pourtant « [q]uelque chose, apparemment, nous protège du vertige de l'idée des volumes que nous n'ouvrirons pas<sup>52</sup> ».

Or, il faut bien prendre compte que c'est par la figure de la lectrice et non du lecteur qu'il s'agit de tenter de repousser les limitations disciplinaires et existentielles : garder autant que possible la détermination à distance en n'apparaissant que comme une lectrice est discrètement subversif au regard de l'histoire des représentations des lectrices et des discours qui les ont concernées, cette « longue tradition de l'anagnosologie androcentrée<sup>53</sup> ». Par un renversement qui ne dit jamais son nom, la lectrice, qui a toujours représenté un contre-modèle et qui a toujours été définie par ce qu'elle n'était pas (la lecture active, la lecture critique), devient le nom d'une liberté.

### « La première venue, tout un chacun » : la lectrice comme féminin générique ?

Après être revenu sur ce que vise l'autoportrait en lectrice et sur la manière dont il s'articule à la richesse de l'œuvre, on terminera cette réflexion en s'attardant sur le fait que la lectrice,

---

48. *Ibid.*, p. 27. Ce vertige des possibles est une idée philosophique ancienne qui remonte au romantisme et dont Valéry donne une belle formulation dans *Eupalinos*, quand Socrate dit à Phèdre « [j]e t'ai dit que je suis né plusieurs, et que je suis mort un seul. L'enfant qui vient est une foule innombrable, que la vie réduit assez tôt à un seul individu » (*Œuvres*, t. II, éd. Jean Hytier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 114).

49. Cette incapacité à percevoir la finitude, ce qu'on pourrait appeler une myopie du plein, renvoie aussi chez Schlanger à notre inaptitude à percevoir l'absence des disparus et la contingence en général : « Car si la réflexion perçoit des lacunes, et le savoir historique aussi, tant d'œuvres sont là que rien ne manque au souffle. Personne ne manque : après les grands désastres, c'est le sentiment cruel et étonné des survivants devant les rues pleines à craquer et la réalité dense et compacte comme un œuf. Personne ne manque, rien ne fait défaut, il n'y a aucun vide dans la masse vivante, aucune place où glisser l'absence. » (*Présence des œuvres perdues*, *op. cit.*, p. 229). Elle revient sur les échos autobiographiques de cette réflexion dans *Le Front cerclé de fer*.

50. Schlanger, *La lectrice est mortelle*, *op. cit.*, p. 14.

51. Schlanger, *La Vocation*, *op. cit.*, p. 188.

52. Schlanger, *La Mémoire des œuvres*, *op. cit.*, p. 61.

53. Peter Szendy, *Pouvoirs de la lecture. De Platon au livre électronique*, Paris, La Découverte, coll. « Terrains philosophiques », 2022, p. 95. Reprise à Barthes, la notion d'anagnosologie renvoie à tout ce qui concerne la lecture.

comme *ethos* mais aussi comme figure apparaissant au fil des essais, ne paraît pas vraiment se distinguer d'un potentiel équivalent masculin. Comment expliquer cette coexistence entre une revendication du terme de lectrice – distinct donc, par définition, de celui de lecteur – avec un propos général qu'on ne peut directement appréhender par une grille « féministe »<sup>54</sup> et dans lequel le neutre théorique *lecteur* pourrait convenir ? Autrement dit, pourquoi employer un terme non neutre pour une réflexion sur la lecture *a priori* aussi neutre ?

Plusieurs passages postulent ainsi une adéquation entre lecteurs et lectrices tout en reconduisant une distinction entre les deux figures : par exemple, dans *La Mémoire des œuvres*, Judith Schlanger évoque « la secousse minimale du contact : un livre qui atteint une seule lectrice, une page qui touche un seul lecteur<sup>55</sup> ». On peut se demander comment comprendre cette hypozeux qui place sur le même plan lecteur et lectrice tout en les distinguant : pourquoi ce souci à la fois de différencier figure masculine et féminine tout en semblant nier en même temps toute forme de distinction ? Dans le « Plaidoyer pour le tout-venant des lecteurs », à la fin de *Le Neuf, le différent et le déjà-là*, Judith Schlanger appelle à considérer ces lecteurs et ces lectrices influencés par les œuvres sans avoir pris la plume à leur tour. Or, on retrouve dans ce court chapitre la même distribution entre lecteur et lectrice : « la lectrice anonyme qui restera muette, la lectrice inconnue, n'est pas pour l'œuvre un moindre aboutissement [que celui ou celle qui, suite à sa lecture, écrira] » ; « [j]e tiens à replacer dans le champ le lecteur qui ne deviendra pas écrivain et ne se perçoit pas comme tel »<sup>56</sup>. Ces extraits, qui distinguent les deux entités sans les différencier, contribuent à individualiser les passages dans lesquels ils s'insèrent mais relèvent aussi d'un souci d'inclusivité : employer tantôt le masculin, tantôt le féminin, afin de ne pas réserver l'usage générique des mots au masculin<sup>57</sup>.

On peut d'ailleurs voir des traces d'un féminin générique dans une sorte d'équivalence fréquente, chez Judith Schlanger, entre indéfini et genre grammatical féminin. On voit un exemple de cela dans l'entretien qu'elle a donné à Roger Pol-Droit. Elle y regrette que soient héroïsées et placées sur un piédestal les grandes inventions intellectuelles au motif que « cela les rend absolument irréelles, irréalistes, et [que] cela ne les glorifie que pour les éloigner de nous ». Roger Pol-Droit lui demande alors à qui renvoie ce « nous », ce à quoi elle répond que c'est « la première venue, n'importe qui<sup>58</sup> ». Cette équivalence entre l'expression définie au

54. Elle semble d'ailleurs extrêmement peu citée dans le corpus féministe, même si on peut mentionner qu'elle est brièvement évoquée par Marine Storti dans *Sortir du manichéisme* (Paris, Michel de Maule, 2016). C'est l'occasion de remercier ici chaleureusement Azélie Fayolle pour avoir attiré mon attention sur ce point et relu cet article. Je lui dois aussi et surtout la découverte, inestimable, de Judith Schlanger via sa chaîne YouTube [Un grain de lettres](#).

55. Schlanger, *La Mémoire des œuvres*, op. cit., p. 63.

56. Schlanger, *Le Neuf, le différent et le déjà-là*, op. cit., p. 225-226 et 230.

57. Cet usage apparaît dans divers écrits universitaires. Dans son dernier ouvrage, Gisèle Sapiro explique ainsi qu'elle désignera les individus auteurs alternativement par « il » ou « elle » (voir *Peut-on dissocier l'œuvre de l'auteur*, Paris, Seuil, 2020, p. 11). Aurélien Maignant fait un choix du même ordre dans *Cohabiter la fiction*, il s'en explique dans l'introduction : « je fais le choix d'écrire un chapitre sur deux de ce livre [...] au féminin prioritaire. Cela implique notamment de passer au féminin les termes génériques comme "le lecteur" ou les désignateurs d'un ensemble mixte de personnes » (Lausanne, Archipel Essais, 2020, p. 7).

58. Schlanger, « Il n'y a pas de vie humaine qui ne soit connaissante », art. cit., p. 266.

féminin et le pronom indéfini est également ce qui caractérise bien souvent les figures de lectrices. C'est ce que l'extrait placé en épigraphe établissait déjà : « Comment prendre en compte ce qui se passe, et ce qui passe, quand n'importe qui lit. Ce qui agit, ce qui marque, ce que la lecture "fait" à la lectrice pendant le contact solitaire et passager qui les unit.<sup>59</sup> ». Dans les deux cas, l'expression définie au féminin est englobante et peut donc renvoyer à toutes les identités de genre.

Cette « utilisation de formes grammaticalement féminines pour référer à des femmes et des hommes<sup>60</sup> », théorisée notamment par la linguiste allemande Luise Pusch, n'est toutefois ici pas sans ambiguïté : si cet usage constitue certes une forme d'écriture inclusive, on pourrait en effet se demander si ce mode de représentation, qui associe lectrice et sujet quelconque ou non-personne, ne viendrait pas reconduire une invisibilité des lectrices. Le féminin à valeur générique, « lectrice », contribuerait à renverser les usages habituels de la langue, en nous forçant à comprendre qu'un tel terme peut inclure des lecteurs, mais associe également la figure de la lectrice, une fois de plus, à une figure quelconque, non individualisée. Autrement dit, cette lectrice sans visage, présente mais indistincte, renoue-t-elle avec une vision stéréotypée de la lectrice invisible ou permet-elle enfin, *via* le féminin générique, une indéfinition salutaire ? Car, de fait, il faut bien reconnaître que la lectrice n'a précisément jamais joui d'une telle indétermination ; que les figures de lectrices, toujours réduites à un panel de représentations à la fois réductrices et limitées, n'ont jamais pu être sans visage. La lectrice, telle qu'apparaît Judith Schlanger comme celles qu'on découvre dans ses essais est donc aussi une figure dans laquelle se projeter.

La lectrice est-elle donc un lecteur comme les autres ? Chez Judith Schlanger, force est de constater que c'est peut-être la meilleure définition que l'on pourrait donner d'elle. Plus largement, les essais de Judith Schlanger permettent d'envisager une remise en cause des visions stéréotypées de la lectrice en creux, sans proposer une représentation alternative ou compensatrice. En effet, si les figurations en (et de) lectrices de son œuvre renversent une certaine imagerie, c'est moins en proposant une image plus juste de la lectrice qu'en ne préjugant pas de la manière dont on la définit, quitte à l'ouvrir à un féminin à valeur générique englobante. C'est en tout cas rendre possible une lectrice au visage jamais figé, en laquelle tout un chacun peut se projeter – et cela implicitement, sans le dire. On pourrait en tout cas pour conclure appliquer à Judith Schlanger les mots de Michéa Jacobi à propos de Virginia Woolf : « [n]ous la lisons, nous lisons avec elle<sup>61</sup> ».

---

59. Schlanger, *Le Neuf, le différent et le déjà-là*, *op. cit.*, p. 229.

60. Daniel Elmiger, « Les genres réécrits : chronique n° 7. Le féminin générique ou : une genericité peut en cacher une autre », *GLAD !*, n° 9, 2020.

61. Michéa Jacobi, *Lectrices et cætera*, Paris, La Bibliothèque, coll. « Les Billets de la Bibliothèque », 2021, p. 150.

## Bibliographie

- BAUDRY Marie, *Lectrices romanesques : représentations et théorie de la lecture aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
- BENOIT Éric, « Sur le tournant pragmatique des théories de la lecture » dans Éric Benoit (dir.), *Effets de lecture. Pour une énergétique de la réception*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Modernités », 2019, p. 213-234.
- BERENI Laure, CHAUVIN Sébastien, JAUNAIT Alexandre et REVILLARD Anne, *Introduction aux études sur le genre*, Bruxelles, De Boeck supérieur, coll. « Ouvertures politiques », 2020.
- BRISAC Geneviève, *Sisyphé était une femme. La marche du cavalier*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2019.
- ELMIGER Daniel, « Les genres réécrits : chronique n° 7. Le féminin générique ou : une genericité peut en cacher une autre », *GLAD!*, n° 9, 2020. [doi.org/10.4000/glad.2346](https://doi.org/10.4000/glad.2346)
- FAYOLLE Azélie, *Des femmes et du style. Pour un féministe gaze*, Paris, Divergences, 2023.
- GLAUDES Pierre et LOUETTE Jean-François, *L'Essai*, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres Sup », 2011.
- GOSSELIN Katerine, « "La face cachée de la culture humaine" : réflexions sur la perte des œuvres », *Acta fabula*, vol. 13, n° 5, 2012. [doi.org/10.58282/acta.7088](https://doi.org/10.58282/acta.7088)
- JACOBI Michéa, *Lectrices et cætera*, Paris, La Bibliothèque, coll. « Les Billets de la Bibliothèque », 2021.
- LEBLOND Aude, « La lecture à distance : bibliothèque intérieure et arts de la mémoire », *Littérature*, vol. 206, n° 2, 2022, p. 118-133. [doi.org/10.3917/litt.206.0118](https://doi.org/10.3917/litt.206.0118)
- MAIGNANT Aurélien, *Cohabiter la fiction. Lecture ordinaire, univers de croyances et interprétation des mondes littéraires*, Lausanne, Archipel Essais, 2020.
- MAINGUENEAU Dominique, « Problèmes d'éthos », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n° 113-114, 2002, p. 55-67. [doi.org/10.3406/prati.2002.1945](https://doi.org/10.3406/prati.2002.1945)
- *Le Discours littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2004.
- MEIZOZ Jérôme, « Ce que l'on fait dire au silence : posture, ethos, image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours*, n° 3, 2009. [doi.org/10.4000/aad.667](https://doi.org/10.4000/aad.667)
- MILLOT Théo, « Réflexion sur le fait d'être enceinte pendant sa thèse dans l'autobiographie intellectuelle de la philosophe Judith Schlanger », *Épinglez*, [epinglez.hypotheses.org](https://epinglez.hypotheses.org), 26 mai 2021.
- MINZETANU Andrei, « Une poétique de l'intelligence », *Critique*, vol. 3, n° 850, 2018, p. 253-264. [doi.org/10.3917/criti.850.0253](https://doi.org/10.3917/criti.850.0253)
- MONTALBETTI Christine, *Gérard Genette. Une poétique ouverte*, Paris, Bertrand-Lacoste, coll. « Référence », 1998.
- MOUCHARD Claude, « Le Présent alarmant du roman », *En attendant Nadeau*, [en-attendant-nadeau.fr](https://en-attendant-nadeau.fr), 21 avril 2021.
- NEEFS Jacques, « La lectrice est mortelle by Schlanger Judith », *L'Esprit créateur*, vol. 54, n° 3, 2014, p. 120-121.
- PRADEAU Christophe, « Judith Schlanger : Explorer of Lettered Space », trad. Roxanne Lapidus, *SubStance*, vol. 31, n° 1, 2002, p. 67-76. [doi.org/10.2307/3685807](https://doi.org/10.2307/3685807)
- SAMSON Véronique, « Quand on parle d'influence, qui est le héros ? », *Acta fabula*, vol. 18, n° 5, 2017. [doi.org/10.58282/acta.10278](https://doi.org/10.58282/acta.10278)
- SCHLANGER Judith, « Il n'y a pas de vie humaine qui ne soit connaisseuse », dans Roger Pol-Droit (dir.), *La Compagnie des contemporains*, Paris, Odile Jacob, 2002, p. 263-268. [doi.org/10.3917/oj.droit.2002.01.0263](https://doi.org/10.3917/oj.droit.2002.01.0263)
- *La Mémoire des œuvres*, Lagrasse, Verdier, coll. « Verdier/poche », 2008 [1992]. *Présence des œuvres perdues*, Paris, Hermann, coll. « Savoir lettres », 2010.
- *La lectrice est mortelle*, Belval, Circé, 2013.
- *Le Neuf, le différent et le déjà-là. Une exploration de l'influence*, Paris, Hermann, 2014.
- *Le Front cerclé de fer*, Strasbourg, Circé, 2015.
- « Réponse à Laurent Jenny », *Études littéraires*, vol. 46, n° 3, 2015, p. 177-180. [doi.org/10.7202/1039389ar](https://doi.org/10.7202/1039389ar)
- *La Vocation*, Paris, Pocket, coll. « Agora », 2020 [1997].
- TURGEON David, *À propos du style de Genette*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Série QR », 2018.
- SAPIRO Gisèle, *Peut-on dissocier l'œuvre de l'auteur*, Paris, Seuil, 2020.
- STORTI Marine, *Sortir du manichéisme*, Paris, Michel de Maule, 2016.



- SZENDY Peter, *Pouvoirs de la lecture. De Platon au livre électronique*, Paris, La Découverte, coll. « Terrains philosophiques », 2022.
- VALÉRY Paul, *Eupalinos*, dans *Œuvres*, t. II, éd. Jean Hytier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 79-148.
- WAGNER Frank, « Fragments d'un abécédaire genettien », *Poétique*, n° 185, 2019, p. 31-46.
- WITTIG Monique, *Le Chantier littéraire*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2010.

## Théoriser la lectrice ? Lecture référentielle et lecture savante

Marie-Jeanne Zenetti, Université Lyon 2

### Résumé

Que vient signifier, dans les écrits des théoricien-ne-s de la littérature, l'irruption d'une « lectrice » dont la proposition de lecture est jugée impertinente ? Cet article prend appui sur trois exemples tirés de discours théoriques sur la littérature : ils mobilisent une figure de lectrice pour penser une manière de lire qui s'écarte de l'attitude interprétative attendue du « lecteur idéal ». Il défend l'idée que la prise en compte des rapports sociaux de sexe et d'un imaginaire genré de la lecture permet d'éclairer la question, devenue cruciale en études littéraires, du lien entre des lectures mobilisant des cadres interprétatifs a priori difficilement compatibles. Il invite enfin à théoriser la lecture littéraire depuis des expériences insolubles dans la neutralité et le désintéressement censément associés au mode de lecture privilégié par les institutions scolaires et littéraires.

Dans un texte célèbre intitulé « Comment reconnaître un poème quand on en voit un », Stanley Fish raconte qu'alors qu'il était professeur de linguistique à la State University of New York à Buffalo, il a donné successivement, pendant l'été 1971, deux cours dans la même salle. À l'issue du premier cours, après le départ du groupe d'étudiant-e-s, il a laissé au tableau une série de noms de linguistes. Il s'est contenté d'encadrer la liste et d'écrire au-dessus du cadre : « p. 43 ». Les étudiant-e-s du second groupe étudiaient la poésie religieuse anglaise du XVII<sup>e</sup> siècle : elles et ils étaient rompu-e-s au déchiffrement des symboles chrétiens et des significations sermonnaires cryptées qu'on rencontre dans ces poèmes. Fish affirme que les étudiant-e-s ont sans difficulté lu la liste qu'il leur présentait comme un poème de ce type, ce qui permet au théoricien de conclure que le statut de poème ne dépend pas de la nature de l'énoncé mais bien du regard porté sur lui : « Les interprètes ne décodent pas les poèmes, ils les font<sup>1</sup> ».

J'aimerais rapprocher cette anecdote pédagogique un peu trop belle pour être vraie d'une expérience moins heureuse et plus commune. Il s'agit d'un de ces moments gênants qui ponctuent parfois une rencontre avec un-e écrivain-e. Au moment des questions, une main se lève dans le public. Une personne prend la parole pour rapprocher ce qu'elle a lu ou entendu de son histoire familiale ou d'une expérience personnelle ; elle attend de l'invité-e qu'il ou elle s'exprime sur le sujet. L' écrivain-e, avec un désarroi mâtiné de lassitude, tente de ramener la conversation à son livre sans invalider ce qui vient d'être dit. La personne dans le public insiste. Le modérateur ou la modératrice jette un regard anxieux sur la salle dans l'espoir de passer le micro à quelqu'un qui, espérons-le, aura une question sur le projet littéraire de l'écrivain-e, avant de couper court en rappelant que la littérature parle d'universel.

---

1. Stanley E. Fish, « Comment reconnaître un poème quand on en voit un », dans *Quand lire c'est faire, l'autorité des communautés interprétatives*, trad. E. Dobenesque, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2007, p. 62.

Cette intervention intempestive, qui se situe à l'inverse de la docilité interprétative un brin suspecte des étudiant·e·s de Buffalo, intéresse aussi, je crois, la théorie littéraire. Elle constitue une réaction typique de « mauvais lecteur », même si elle diffère de celles dont Maxime Decout a fait l'éloge<sup>2</sup>. Plus précisément, elle relève d'un rapport aux œuvres que Jérôme David théorise sous le nom de « premier degré de la littérature » et dont il rappelle qu'il est déprécié par l'institution littéraire<sup>3</sup>. Une telle lecture se caractérise en effet, à première vue, par son défaut de maîtrise des codes de l'interprétation littéraire – ces codes si parfaitement intégrés par les étudiant·e·s de Buffalo qu'elles et ils sont capables de transformer en un coup de baguette interprétative une liste de courses ou de livres en un poème mystique. L'anecdote rapportée par Stanley Fish révélait ainsi l'homogénéité de la communauté interprétative constituée par les étudiant·e·s : elles et ils ont acquis une culture commune, partagent à la fois des références et une conception implicite de ce que signifie lire un poème, ce qui leur permet de collaborer, entre elles et eux et avec leur professeur, à l'interprétation du texte proposé<sup>4</sup>.

La seconde anecdote révèle au contraire une opposition entre des manières de lire qui recoupent le partage entre deux catégories de récepteurs ou réceptrices : d'un côté, un lectorat que caractériseraient ses capacités de détachement et d'appréhension des œuvres en fonction de critères esthétiques et formels ; de l'autre côté, un lectorat enclin à appréhender les œuvres sur le mode de l'identification et de la référentialité<sup>5</sup>. J'aimerais défendre l'idée que les études de genre et les études féministes peuvent contribuer à éclairer ce partage, en prenant appui sur une série d'exemples tirés de discours théoriques sur la littérature qui mobilisent une figure de lectrice pour penser une manière de lire contestée dans le cadre scolaire ou universitaire. Il n'est peut-être pas anodin que ces lectures non pertinentes se conjuguent, chez ces théoricien·ne·s de la littérature, au féminin. La marque du genre, qui vient dans leurs discours signaler un écart par rapport à une communauté interprétative supposée homogène, invite par ailleurs, comme je vais tenter de le faire ensuite, à théoriser la lecture littéraire depuis des expériences insolubles dans la neutralité et le désintéressement censément associés au mode de lecture privilégié par les institutions scolaires et littéraires.

---

2. Maxime Decout, *Éloge du mauvais lecteur*, Paris, Minuit, 2021.

3. Jérôme David, « Le premier degré de la littérature », *Fabula-LhT*, n° 9, « Après le bovarysme », dir. Marielle Macé, 2012.

4. Chaque lecteur et lectrice appartient toutefois à plusieurs communautés interprétatives qui définissent des stratégies de lecture propres. Selon Stanley Fish, « ces stratégies existent avant l'acte de lire et déterminent en conséquence la forme de ce qui est lu, plutôt que l'inverse, comme cela est souvent présumé ». Les « bonnes » ou « mauvaises » lectures sont ainsi indépendantes du texte sur lequel elles s'exercent et sont plutôt tributaires de conditions institutionnelles, politiques et sociales (« Comment reconnaître un poème quand on en voit un », art. cit., p. 14).

5. Cette hiérarchie entre des lectures reconduit en la déplaçant la distinction entre public lettré et illettré rendue obsolète par l'expansion de l'alphabétisation. Ainsi, à la Belle Époque, « au critère de la compétence pratique (savoir lire) est substitué le critère de la disposition esthétique (savoir ce qu'il faut lire et comment). » (Anne-Marie Thiesse, *Le Roman du quotidien : lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque*, Paris, Chemin vert, 1984, p. 518).

### Trois lectrices

Dans *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, Yves Citton théorise une pratique de l'interprétation qu'il désigne, après d'autres, du nom de « lecture actualisante ». Plutôt que reconstituer le message censé correspondre à l'intention auctoriale dans le but d'expliquer les textes, le théoricien entend défendre des lectures susceptibles « d'actualiser le texte dans un nouveau contexte, de lui conférer des sens *a posteriori* » et ainsi d'éclairer « la situation qui est celle de l'interprète »<sup>6</sup>. Pour illustrer les potentialités offertes par une telle actualisation, Citton commence par se mettre lui-même en scène en tant que lecteur : « Je lis le *Discours de la servitude volontaire* d'Étienne de La Boétie, et je "vois" dans le texte de cet écrivain de la Renaissance – comme je vois le pigeon assis sur le balcon d'en face – la description précise de nos divertissements télévisés du début du *xxi*<sup>e</sup> siècle<sup>7</sup> ». Son interprétation est présentée comme spontanée, voire naturelle (le rapprochement entre les émissions télévisées et l'œuvre de La Boétie se « voit », selon ses mots, comme un oiseau par la fenêtre). Elle témoigne par ailleurs d'une culture lettrée et semble légitimée par un ensemble de références implicites, d'Antonio Gramsci à Guy Debord, références dont on peut supposer qu'elles sont partagées par une partie du lectorat auquel l'ouvrage est destiné. Ce discret autoportrait du théoricien en lecteur cultivé est pourtant abandonné dès qu'il s'agit de mentionner les critiques que pourrait susciter une pratique de lecture actualisante. La table d'écriture depuis laquelle l'auteur observait, par la fenêtre, le pigeon assis sur son balcon cède la place à une salle d'examen où se déroule ce qui s'apparente à une épreuve orale d'explication de texte. Quant au lecteur aguerri de La Boétie, il est remplacé par une étudiante dont on ignore quel texte elle a lu et quelle actualisation elle en propose :

Ce genre de pratique interprétative – sauvage, barbare – par laquelle une étudiante identifie un problème propre à son époque dans un texte de littérature ancienne, dont l'auteur ne pouvait évidemment pas avoir en tête un tel sens, fait habituellement l'objet d'une sanction sans appel lors d'un examen : – *Mademoiselle, ce que vous dites là est peut-être très intéressant, mais relève du pur anachronisme*<sup>8</sup> !

La tournure passive laisse suspendue la question de l'identification de l'examineur ou de l'examinatrice. Quant à la remarque de l'étudiante, elle est coupée, si bien qu'on est en peine de juger si l'actualisation proposée par la jeune femme était aussi convaincante que celle proposée par le théoricien. Le jugement de l'examineur ou de l'examinatrice, qui qualifie par antiphrase son propos de « peut-être très intéressant », pourrait-il être partagé par Citton et par ses lecteurs et lectrices ? Plus vraisemblablement, il s'agit pour Citton d'évoquer de façon générale un type d'interprétations jugées peu pertinentes dans le cadre universitaire et « habituellement » sanctionnées comme telles. Pourquoi alors attribuer spécifiquement cette proposition interprétative à un individu de sexe féminin, là où l'auteur recourt par ailleurs au masculin à valeur de neutre s'agissant de « l'auteur » du texte commenté ? La

6. Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007, p. 25.

7. *Ibid.*, p. 26.

8. *Ibid.*

défense de l'interprétation actualisante par Citton entretient, on le voit, un rapport ambigu à la lecture « au premier degré » et à l'imaginaire genré qu'elle charrie : le théoricien invite implicitement, dès l'introduction de son ouvrage, à distinguer entre différentes pratiques de l'actualisation littéraire, sur un mode qui déplace et rejoue de façon paradoxale le rapport de savoir et de pouvoir inhérent à l'approche historiciste : à l'actualisation pertinente du lecteur savant s'oppose l'anachronisme mal-à-propos d'une lectrice anonyme et peu expérimentée.

La lectrice, contrairement aux étudiant-e-s de Fish, n'a donc pas intégré les codes qui soudent et structurent la communauté interprétative construite par l'enseignant, sans qu'on puisse savoir s'il s'agit de sa part d'un échec ou d'un refus. Dans d'autres cas, le même type d'écart interprétatif est présenté comme relevant clairement de l'objection. Dans *Poésie action directe*, Christophe Hanna réfléchit aux effets pragmatiques de certains objets poétiques qu'il nomme poésies « informationnelles » ou « re-médiées » et qu'il rapproche des modèles du virus informatique et du « spin communicationnel ». Sa démonstration, qui mobilise les codes de la formule mathématique, est émaillée de « protestations » auxquelles l'auteur répond dans des encadrés dont la lecture accompagne et interrompt le texte théorique. En voici un exemple :

Troisième protestation

[Pau, avril 2001]

D'après une étudiante de Pau, prénommée Philomène, environ vingt ans, elle prononce ce qui suit du fond de l'amphi, sur un ton un peu gêné, juste après que j'ai diffusé *Ottis song* et fait mon speech sur Ottis Toole.

« Rendez-vous compte : si tout le monde se mettait à faire de l'information comme vous, plus personne ne saurait ce qui se passe dans le monde, parce que vous avez beau dire mais les formes de discours de vos poésies ne correspondent pas du tout à celles qui permettent de comprendre ce qui se passe et d'utiliser rapidement l'information pour par exemple savoir quoi penser, prendre telle ou telle décision concrète pour la vie<sup>9</sup>.

L'étudiante, contrairement à chez Citton, est ici individualisée et nommée – d'un prénom suffisamment rare, toutefois, pour qu'on puisse faire l'hypothèse de l'ironie<sup>10</sup>. L'auteur quant à lui se présente en tant que conférencier exposant des théories qui nourrissent par ailleurs son œuvre poétique. Hanna et plusieurs auteurs publiés aux éditions Al Dante, dont il cite régulièrement les travaux poétiques et théoriques, fonctionnent comme un groupe au sens social et littéraire, et comme une communauté interprétative remarquablement homogène, partageant un ensemble de références théoriques, culturelles (associant culture pop et culture lettrée) et des définitions spécifiques de certains concepts (ici celui d'information, ailleurs celui de document). « Philomène », de son côté, manifeste son refus d'intégrer la communauté interprétative construite par Hanna en refusant sa définition et son usage du concept d'« information », au motif qu'ils ne répondent pas à ce qu'elle identifie comme un

---

9. Christophe Hanna, *Poésie action directe*, Romainville, Al Dante, 2002, p. 31.

10. Philomène est par ailleurs le nom d'une martyre catholique, patronne des jeunes filles et de la virginité. Je précise que les six protestations rapportées par Hanna dans la première partie de son livre émanent de façon quasi paritaire d'hommes et de femmes.

besoin ordinaire d'information<sup>11</sup>. Ce faisant, elle soulève ce qui apparaît comme un angle mort dans la pensée de Hanna, à savoir l'extension de la communauté interprétative qu'il construit dans ses livres et interventions publiques. On peut en effet souligner l'écart entre l'ambition politique revendiquée par le théoricien sur le mode terroriste de l'action directe et le public relativement restreint des lecteurs et lectrices réel-le-s d'une telle poésie qui, si elle se définit comme « pratique, cherchant l'impact politique<sup>12</sup> », peut laisser dubitative quant à son efficacité sociale concrète.

Qu'ont en commun ces deux lectrices ? En plus d'être des femmes, supposément jeunes (« environ vingt ans », précise Hanna), elles sont rapportées, du fait de leur statut d'étudiante, à une situation d'apprentissage intellectuel. Si ces lectures présentées comme non expertes sont attribuées à des femmes, on pourrait croire que c'est parce que la féminisation des études de lettres rend l'intervention d'une Philomène statiquement plus plausible que celle d'un Alphonse. Pourtant, du point de vue de la construction de l'argumentation, les deux étudiantes servent aussi à définir par la négative la position du théoricien : l'actualisation proposée par Citton n'est pas un anachronisme, la poésie informationnelle promue par Hanna n'a pas pour fonction de « savoir quoi penser », deux attitudes face aux textes souvent considérées comme naïves. Un des enjeux d'une formation en études littéraires consiste à se déprendre d'un tel rapport naïf aux œuvres pour instaurer à celles-ci un rapport critique. Cela suppose, pour l'étudiant-e, d'évaluer les textes non plus par rapport à un cadre de référence constitué par son expérience personnelle, mais par rapport à une bibliothèque de lectures progressivement constituée à la faveur de son apprentissage. C'est ce qu'explique Hélène Merlin-Kajmann dans *La Littérature à l'heure de #MeToo*. Elle y critique un mode de lecture proposé non par une étudiante, mais par une autrice, Vanessa Springora, dont la théoricienne commente ensuite en détails le récit autobiographique intitulé *Le Consentement*.

Dès les premières réflexions de son livre, Springora place son écriture sous le signe d'une réflexion sur la littérature :

« Les contes pour enfants sont source de sagesse. Sinon, pour quelle raison traverseraient-ils les époques ? Cendrillon s'efforcera de quitter le bal avant minuit ; le Petit Chaperon rouge se méfiera du loup et de sa voix enjôleuse [...]. »

Autant d'avertissements que toute jeune personne ferait bien de suivre à la lettre. »

Cette entrée en matière est surprenante pour une chercheuse de ma génération. J'ai l'habitude d'enseigner aux étudiants, après l'avoir enseigné à mes élèves du secondaire, que la littérature ne doit pas être lue à la lettre, qu'elle n'est pas faite pour ça<sup>13</sup>. »

Comme Citton, Merlin-Kajman rappelle qu'elle est enseignante avant d'être théoricienne de la littérature. Son métier consiste à former à certaines manières de lire et à en écarter d'autres, en l'occurrence la lecture « à la lettre », qui repose sur le rapprochement entre le

11. Christophe Hanna répond en arguant que les objets poétiques qui l'intéressent s'adressent aux « *outsiders* et aux déçus » de l'information et n'entendent pas s'y substituer, mais la « diviser » en lui proposant des alternatives critiques (*Poésie action directe*, op. cit., p. 31).

12. *Ibid.*, quatrième de couverture.

13. Hélène Merlin-Kajmann, *La Littérature à l'heure de #MeToo*, Paris, L'Ina, 2020, p. 12.

texte étudié et un univers de référence extra-littéraire. De ce point de vue, la remarque de Vanessa Springora lui paraît non pertinente. Son « mésusage » des contes de fées manifeste un écart par rapport aux manières de lire codifiées et autorisées par l'institution, et la situe, en tant que lectrice, hors de la communauté interprétative que l'enseignante cherche à constituer dans le cadre de ses cours.

Que conclure de ces trois exemples de lectures dérogeant à l'interprétation attendue d'un « lecteur modèle<sup>14</sup> » ? Ils nourrissent chez les théoricien·ne·s des argumentations nettement différenciées quant à l'intérêt d'une lecture fondée sur le rapprochement entre textes et univers extra-littéraire, mais tous trois mettent en scène une lectrice pour rendre compte du caractère intempestif de certains de ces rapprochements. J'aimerais défendre l'idée que ce n'est peut-être pas un hasard. Il ne s'agit pas de proposer une relecture critique féministe des corpus de théorie littéraire dans le but de mettre au jour certains biais sexistes, mais de montrer que la prise en compte des rapports sociaux de sexe et d'un imaginaire genré de la lecture permet d'éclairer la question, devenue cruciale en études littéraires, du lien entre des lectures mobilisant des cadres interprétatifs a priori difficilement compatibles.

### Déplacements du cadre interprétatif

Dans *Lector in fabula*, Umberto Eco définit le lecteur modèle comme « un ensemble de conditions de succès ou de bonheur, établies textuellement, qui doivent être satisfaites pour qu'un texte soit pleinement réalisé dans son contenu potentiel<sup>15</sup> ». C'est contre le caractère directif et normatif de cette interprétation guidée que ce sont construites les pratiques de lecture contrautoriales. Parmi elles, les travaux de Pierre Bayard ont connu bien des prolongements, dont, en France, ceux qu'ont proposés Marc Escola ou Sophie Rabau<sup>16</sup>. Mais, le plus souvent, ces lectures, si elles dérangent sur un mode ludique le programme interprétatif prévu par le texte, ne remettent pas en cause le *cadre interprétatif* qui les rend possibles. Elles sont le fait de lecteurs ou de lectrices zélé·e·s, joueurs et joueuses, cultivé·e·s, maîtrisant le jeu de la lecture « littéraire », ou définie comme telle, au point de le retourner contre le projet auctorial. Et si elles affirment une émancipation, c'est plus par rapport à l'exercice scolaire de l'explication de texte et au principe d'intentionnalité auctoriale que par rapport à ce que l'institution scolaire et universitaire définit comme interprétation littéraire.

Or, ce cadre interprétatif global fait aujourd'hui l'objet de débats théoriques particulièrement vifs : ce ne sont pas seulement des manières de lire qui sont en jeu, c'est plus fondamentalement la pertinence et la variété des modalités d'articulation entre texte littéraire

---

14. Le concept de « lecteur modèle » est théorisé par Umberto Eco qui le définit par son aptitude à réaliser un « programme interprétatif » proposé par le texte (*Lector in fabula ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1985). Wolfgang Iser, dans une perspective proche, propose le concept de « lecteur implicite » (*L'Acte de lecture*, Bruxelles, Mardaga, 1985), Jaap Lintvelt celui de « lecteur abstrait » (*Essai de typologie narrative*, trad. Évelyne Sznycer, Paris, José Corti, 1981).

15. Eco, *Lector in fabula*, op. cit., p. 80.

16. Voir par exemple : Sophie Rabau (dir.), *Lire contre l'auteur*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2012 ; Marc Escola, *Le Misanthrope corrigé. Critique et création*, Paris, Hermann, coll. « Fictions pensantes », 2021.

et expériences extra-littéraires. Dans *Peut-on dissocier l'œuvre de l'auteur ?*, la sociologue Gisèle Sapiro entre distingue deux attitudes idéaltypiques qui divisent le champ littéraire. La première défend la séparation de l'auteur et de l'œuvre : « Selon ce point de vue, les œuvres sont [...] autonomes et doivent être appréciées en elles-mêmes, indépendamment de la morale de leur auteur-e<sup>17</sup> » : c'est la position « esthète », dont découle une critique interne des œuvres et dont la sociologue rappelle qu'elle est « plus largement admise, à tout le moins dans les univers culturels, et bénéficie du soutien de l'État<sup>18</sup> ». La seconde position refuse la distinction entre la morale de l'œuvre et celle de l'artiste : elle s'est manifestée dans le cas de protestations féministes récentes, mais a auparavant concerné des « créateurs consacrés ayant émis publiquement des propos racistes ou antisémites, incité à la haine raciale, et/ou manifesté leur soutien au nazisme<sup>19</sup> ». Elle implique la prise en compte dans l'interprétation et l'évaluation des œuvres, d'éléments externes à celles-ci.

Sapiro revient sur différentes polémiques artistiques et littéraires, dont celles qui ont pu concerner Michel Houellebecq, Gabriel Matzneff, Maurice Blanchot ou Peter Handke. Elle montre que, dans certains cas, un engagement politique à l'extrême droite, des discours scandaleux ou des accusations de violences sexuelles jouent dans l'évaluation et la circulation des œuvres. Mais la mise en cause de l'attitude autonomiste excède les seul-e-s écrivain-e-s scandaleux-ses. Elle se manifeste avec insistance à des échelles variables et dans différents contextes, dont le premier est le contexte pédagogique. L'ouvrage d'Hélène Merlin-Kajman est ainsi né d'une controverse : elle faisait suite à une lettre ouverte adressée au jury du concours de l'agrégation en 2017 par des étudiant-e-s qui s'interrogeaient quant à la manière de traiter, dans le cadre de l'épreuve de l'explication de texte, un poème de Chénier mettant en scène un viol<sup>20</sup>. Merlin-Kajman ne réfute pas une telle lecture au motif qu'elle serait anachronique. Elle la conteste d'abord parce qu'à ses yeux une lecture référentielle est en contradiction avec le principe même de la lecture littéraire telle que l'institution scolaire et universitaire l'a construite et transmise dans la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle.

C'est d'ailleurs sensiblement le même reproche qu'elle adresse à la lecture appliquée des contes de fées défendue par Vanessa Springora dans *Le Consentement* : « Discrètement, tout un rapport "suspenseux", sophistiqué, *savant*, à la littérature se trouve brutalement relégué. [...] Springora s'attaque à tout ce qui a fondé le "champ littéraire" précédent. On ne confrontera plus des fictions à des fictions, mais un récit à sa vérité<sup>21</sup> ». Autrement dit, l'univers de référence par rapport auquel l'œuvre littéraire est lue et évaluée n'est plus la bibliothèque, mais le monde extra-littéraire. À l'heure de #MeToo, explique Merlin-Kajman, ce sont ainsi les fondements mêmes de ce rapport sophistiqué ou *savant* à la littérature – de ce que Gisèle Sapiro nomme l'attitude autonomiste ou la lecture esthète – qui sont mis en cause. Ce refus se manifeste aussi hors du cadre pédagogique, par exemple dans le contexte

17. Gisèle Sapiro, *Peut-on dissocier l'œuvre de l'auteur ?*, Paris, Seuil, 2020, p. 13.

18. *Ibid.*, p. 17.

19. *Ibid.*, p. 15.

20. « Lettre d'agrégatifs-ves de Lettres modernes et classiques aux jurys des concours de recrutement du secondaire », *Les Salopettes*, 3 novembre 2017, [lessalopettes.wordpress.com](https://lessalopettes.wordpress.com).

21. Merlin-Kajman, *La Littérature à l'heure de #MeToo*, *op. cit.*, p. 117-118.



éditorial, comme en témoigne le développement, récent en France, du recours de certaines maisons d'édition aux *sensitivity readers*, ces lecteurs et lectrices chargé-e-s de repérer dans les manuscrits des propos susceptibles de heurter certains groupes minoritaires et de susciter des polémiques sur les réseaux sociaux. Plus largement, le rapport aux œuvres construit par les médias relève largement d'une attitude référentielle, qu'il s'agisse de rythmer l'actualité littéraire au gré de polémiques d'ampleur variable ou, à plus bas bruit, de favoriser dans les entretiens avec les artistes la confusion entre personne réelle et figuration littéraire, entre auteur, narrateur et personnage, le recoupement entre l'œuvre et la vie et la valorisation d'œuvres censées éclairées des aspects du réel.

Ce rapport aux œuvres qu'engage la lecture « référentielle » n'est bien sûr pas l'apanage des femmes. Mais alors, pourquoi, dans les trois essais théoriques mentionnés, la lectrice se situe-t-elle du côté des lectures référentielles plutôt que des lectures internes ? Qu'est-ce qui, depuis les études de genre pourrait permettre d'éclairer ce conflit qui concerne non seulement l'interprétation des œuvres mais le cadre interprétatif au sein duquel une lecture pertinente peut se déployer ? La lecture référentielle dont mes trois lectrices m'ont donné l'exemple implique une circulation (pas nécessairement une confusion) entre le monde littéraire et extra-littéraire, sur le mode de ce que Françoise Lavocat, au sujet des œuvres de fiction, nomme des *métalepses*<sup>22</sup>. Cette circulation peut se faire dans les deux sens, sur le mode de l'immersion et sur le mode de l'application au réel. L'immersion, principalement dans des fictions, caractérise les malheureuses qui, comme Emma Bovary, se sont crues des personnages de roman<sup>23</sup>. Vanessa Springora, Philomène et l'étudiante anonyme de Citton transgressent pour leur part la frontière entre l'œuvre et son dehors dans l'autre sens : elles appliquent ce qui est lu à la réalité extra-littéraire. Ce mode de lecture n'est pas réservé aux lectrices et ne se limite pas aux œuvres de fiction (les contes de Springora), mais est susceptible de concerner tous les genres littéraires et de nourrir la pratique interprétative des théoriciens eux-mêmes (la lecture du texte de La Boétie proposée par Citton, celle de la poésie informationnelle étudiée par Hanna). Néanmoins, là où l'écriture théorique manifeste une ambition généralisante, que manifeste de façon exemplaire le recours de Hanna à des formules mathématico-logiques, les remarques formulées par les trois lectrices sont davantage liées à des expériences singulières. La jeune personne incitée à écouter les avertissements des contes fait d'abord référence à Springora elle-même, séduite alors qu'elle était adolescente par le pédocriminel Gabriel Matzneff. Ce cadre de référence constitué par une expérience singulière vécue par l'interprète justifie souvent la dépréciation dont les lectures « au premier degré » font l'objet, au motif qu'elles seraient trop particulières – qu'elles ne pourraient permettre de fonder une communauté interprétative et un rapport critique aux œuvres.

L'exemple de Springora s'adressant indirectement à l'adolescente qu'elle a été révèle aussi une seconde caractéristique de ces lectures au premier degré : la reconnaissance d'expériences vécues dans la lecture et le rapprochement entre univers littéraire et univers extra-

22. Françoise Lavocat, *Fait et fiction : pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016.

23. Voir *Fabula-LhT*, n° 9, « Après le bovarysme », dir. Marielle Macé, 2012.

littéraire auquel elles invitent se font par le biais d'un corps : un corps qui imagine, qui s'émeut, un corps chargé d'une histoire et d'expériences qui lui sont propres et qu'il tisse aux signes lus. Comme le souligne la théoricienne états-unienne Rita Felski, les théories de la réception, de Iser à Eco, se sont globalement construites dans l'effacement de cette corporeité :

While scholars like Wolfgang Iser and Roman Ingarden usefully highlight the interactive nature of reading, they assume a highly formalist model of aesthetic response as a universal template for talking about how readers respond to books. Their imagined readers are curiously bloodless and disembodied, stripped of all passions as well as of ethical or political commitments. They conform, in other words, to a notably one-sided ideal of the academic or professional reader<sup>24</sup>.

Une part importante de la formation française en études littéraires, de l'école à l'université, vise à favoriser cette conformation à un idéal de lecteur académique, à réduire l'écart entre le modèle et le réel, à apprendre à celles et à ceux qui lisent concrètement et imparfaitement comment se glisser, le temps d'une explication de texte, dans la peau apparemment neutre du lecteur programmé par le texte. Cette conception de la lecture, qui rejoint un idéal d'universalisme républicain, part du postulat qu'il est possible et souhaitable, au seuil du livre, de se dépouiller comme d'un vêtement de son corps et de son histoire. Ni l'actualisation proposée par Citton, qui esquisse une critique à valeur générale des divertissements télévisés contemporains, ni la théorisation par Hanna de l'action directe poétique n'impliquent d'écart par rapport à cet imaginaire neutre du lecteur professionnel ou académique<sup>25</sup>. Dans leurs ouvrages, la mention d'une lecture rapportée à un corps féminin signale la difficulté, pour certains individus, à se couler, face à certains textes et dans certaines situations de lecture, dans la peau du lecteur idéal neutre, au risque d'une exclusion de la communauté interprétative construite par le discours théorique. Le passage du masculin au féminin, du lecteur à la lectrice, suffit à rappeler l'existence de ce corps, qui est aussi toujours pris dans une histoire collective des rapports sociaux. La lectrice fait ainsi signe vers quiconque peine ou rechigne, quel que soit son sexe ou son genre, à se couler à la place qu'une situation de lecture lui assigne. On pourrait ainsi désigner comme lectrice quiconque refuserait d'intégrer la communauté interprétative construite par le cadre académique, quiconque dérangerait les plans de Stanley Fish en refusant d'exécuter la formule attendue<sup>26</sup>, quiconque ramènerait sur la table de la discussion la manière dont l'œuvre interagit avec son histoire, son faisceau

---

24. Rita Felski, *Uses of Literature*, Hoboken, Wiley-Blackwell, 2008, p. 16.

25. Cela n'empêche pas Christophe Hanna, conformément à l'usage de la collection « Forbidden beach » qu'il dirige aux éditions Questions théoriques, de mettre en scène son propre corps en couverture de son livre, où il apparaît en tenue de plongée (*Nos dispositifs poétiques*, Paris, Questions théoriques, 2010).

26. Dans le chapitre de Stanley Fish qui rapporte l'anecdote de la liste-poème, le genre des étudiant-e-s n'est pas précisé. En revanche, le chapitre « Y a-t-il un texte dans ce cours ? », qui donne son titre au livre en anglais, s'ouvre sur la mention d'une étudiante (« student » dans le texte original, mais repris par le pronom « she »). C'est elle qui pose à un enseignant la question « Y a-t-il un texte dans ce cours ? », contestant implicitement les méthodes de Fish visant à mettre en lumière l'instabilité de la notion de texte. (*Quand lire c'est faire*, op. cit., p. 29). Je remercie l'évaluateur-riche anonyme qui m'a signalé cette occurrence.

d'expériences, ses préoccupations extra-littéraires, quiconque se définirait comme lecteur ou lectrice incarné-e, passioné-e ou engagé-e, loin de la figure exsangue d'un lecteur idéal.

### Lectures situées et épistémologie des études littéraires

La question n'est pas de savoir si de telles lectures référentielles ou appliquées sont possibles (elles le sont) ou autorisées (elles se passent d'autorisation), mais de réfléchir à ce que cette prise en compte de la lectrice fait à l'épistémologie des études littéraires. La théorie littéraire, particulièrement en France, a construit un imaginaire genré de la lecture, doublé d'une méfiance à l'égard des usages ordinaires de la littérature<sup>27</sup>. L'article que Jérôme David a consacré au premier degré de la littérature s'ouvre ainsi sur une anecdote opposant une lectrice, Marguerite, à un lecteur, Jacques Derrida, qui incarnent ce que le théoricien nomme le « grand partage des lectures » :

Dans la biographie de Jacques Derrida qu'il vient de faire paraître, Benoît Peeters relate une anecdote qu'il tient de la femme du philosophe : « Marguerite raconte qu'un jour [...], alors qu'elle était plongée dans *Splendeurs et misères des courtisanes*, Jacques a regardé ce qu'elle lisait avant de lui lancer : "Eh bien, toi, tu as vraiment toute la vie devant toi!" »<sup>28</sup>.

Empruntant l'expression à Barthes, David appelle à produire une « *théorisation de la littérature* qui fasse d'emblée la part belle au premier degré de la littérature<sup>29</sup> ». Il insiste sur la prolifération récente des tentatives théoriques qui s'attachent à penser l'interaction entre réception des œuvres et expérience ordinaire. Cette entreprise, à ses yeux, est aussi une critique de la théorie littéraire française telle qu'elle s'est constituée, dans les années 1960-1980, comme une science des textes :

Aujourd'hui, gageons que la prise en compte de cette adhésion sera l'occasion d'un double déplacement : d'une *science* des textes – située en surplomb des illusions supposées de la lecture ordinaire – à la description rigoureuse des prises textuelles offertes à l'expérience d'un lecteur ; d'une science des *textes* – modélisés comme des combinatoires de signes essentiellement verbaux, et aux référents inassignables – à une conceptualisation des façons dont les œuvres littéraires, dans des contextes où elles sont en outre aux prises avec des schèmes non verbaux (visuels, musicaux, kinésiques, etc.), contribuent à instituer les mondes dont leurs lecteurs reconnaissent pouvoir faire l'expérience, que ce soit sur le mode de l'imprégnation durable ou sur celui, plus fréquent, d'un fugace *estrangement*<sup>30</sup>.

---

27. Sur le recours par la théorie littéraire à l'hypothèse d'une lecture féminine naïve antinomique de la « bonne », voir Marie Baudry, *Lectrices romanesques : représentations et théories de la lecture aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

28. David, « Le premier degré de la littérature », art. cit., p. 525.

29. David cite à ce sujet Roland Barthes : « Noter : il y a de l'ironie, du Métalinguistique dans *La Recherche du temps perdu* ; le narrateur raconte l'œuvre *en train de ne pas se faire*, et, ce faisant, il la fait ; mais, à vrai dire, ce dessin n'est pas lu au lecteur, qui consomme *La Recherche* au premier degré, c'est-à-dire au degré référentiel » (*La Préparation du roman I et II : cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Paris, Seuil, 2003, p. 380).

30. David, « Le premier degré de la littérature », art. cit.

Cette critique fait écho aux propos de Merlin-Kajman, qui voyait dans la lecture référentielle la réfutation d'un rapport *savant* à la littérature construit à la même période – elle reconnaît d'ailleurs combien sa formation et sa pensée de la littérature sont tributaires de telles théories. Quand, à la fin des années 1960, Gérard Genette et Tzvetan Todorov fondent la poétique comme une science du texte, c'est en effet sur la base d'une définition de la scientificité fondée sur le principe de neutralité axiologique. Si le poéticien peut être considéré comme un scientifique, c'est :

- (1) parce qu'il observe le fait littéraire indépendamment de toute considération subjective,
- (2) parce qu'il limite son analyse au seul plan jugé observable, celui du texte,
- (3) parce qu'il théorise, c'est-à-dire qu'il opère une montée en généralité<sup>31</sup>.

On voit que cette définition de la scientificité exclut les réactions de nos trois lectrices qui toutes, dans les exemples cités :

- (1) engagent leur subjectivité ou leur expérience singulière dans le processus d'interprétation,
- (2) articulent le plan du texte lu et la réalité extra-littéraire,
- (3) privilégient le particulier au général.

Cet imaginaire du scientifique désincarné est à historiciser, y compris en études littéraires. En épistémologie et en histoire des sciences, il a fait depuis les années 1980 l'objet d'importantes critiques, que ce soit du côté de la sociologie des champs ou des épistémologies marxistes et féministes. La théoricienne Donna Haraway invite ainsi, dans la continuité des épistémologies du *standpoint* féministe, à penser la connaissance en tant qu'elle est toujours incorporée – élaborée depuis un corps. Elle réfute la « vision d'en haut », qu'elle nomme « le truc divin » (*the god trick*) : un regard scientifique surplombant, qui efface ses propres conditions de production sémiotiques et matérielles et prétend à la neutralité, alors qu'il dissimule un point de vue spécifique – masculin, blanc, hétérosexuel, humain. Haraway prône au contraire une « objectivité féministe » synonyme de « savoirs situés » : l'objectivité nécessite selon elle de multiplier des perspectives partielles, de les critiquer et de les articuler entre elles, afin de produire des savoirs plus complets et plus justes<sup>32</sup>.

Le programme épistémologique que formule Haraway offre des pistes pour la théorie et les études littéraires. Le début des années 2000 a marqué le passage, en France, d'une organisation des disciplines scientifiques fondé sur les humanités, où l'enseignement de la littérature occupait une place centrale, à un modèle organisé autour des sciences sociales, où les études littéraires se trouvent marginalisées. Dans ce contexte, les études littéraires

---

31. Appelant de ses vœux une théorie générale des formes littéraires (aussi appelée poétique), Gérard Genette écrit : « Qu'une telle discipline [la poétique] doive ou non chercher à se constituer comme une "science" de la littérature, c'est une question peut-être secondaire ; du moins est-il certain qu'elle seule peut y prétendre, puisque, comme chacun sait, [...] il n'est de "science" que du "général". » (« Poétique et histoire », dans *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 11).

32. Donna J. Haraway, « Savoirs situés : la question de la science dans le féminisme et le privilège de la perspective partielle », dans *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences, fictions, féminismes*, trad. Denis Petit et Nathalie Magnan, Paris, Exils Éditeur, 2007, p. 107-142.

auraient tout intérêt à interroger le modèle d'objectivité et de neutralité qui sous-tend non seulement une partie de la production en théorie littéraire française continuatrice de la poétique, mais aussi l'équivalence entre lecture savante et lecture modèle.

Une telle approche gagne à mobiliser les travaux sur l'histoire de l'investissement social dans la littérature<sup>33</sup>. La littérature, y compris fictionnelle, peut ainsi être considérée dans son lien à l'expérience des individus, en tant qu'elle offre une grille d'interprétation du monde social ou qu'elle leur en révèle certains aspects méconnus<sup>34</sup>. Dans *Cohabiter la fiction*, Aurélien Maignant conteste l'idée d'une distinction entre lecture ordinaire et lecture savante, en montrant que les interprétations de la fiction supposent de « se situe[r] *discursivement* dans une position comparable à celle des personnages, non pas en habitant directement la fiction, mais, indirectement, en la cohabit[ant]<sup>35</sup> ». Le détachement propre à la lecture de romans et à la suspension d'incrédulité engagée par un pacte fictionnel n'interdit donc pas de considérer celle-ci comme une ressource dans laquelle puiser pour comprendre le monde extra-littéraire ou pour diriger sa conduite<sup>36</sup>. En témoignent les études sur les usages sociaux de la lecture, qui insistent, comme le font Gérard Mauger et Claude Poliak, sur la coexistence, chez les mêmes lecteurs et lectrices, entre pratiques et intérêts esthétiques et pratiques et intérêts extra-littéraires, allant de la distraction à l'instruction ou à la recherche de conseils pratiques<sup>37</sup>. L'articulation entre texte lu et expérience vécue se fait dès lors sur le mode de la comparaison, de l'analyse, de la formation du jugement moral<sup>38</sup> et non pas sur le seul mode de l'identification<sup>39</sup>.

- 
33. Pour Dinah Ribard et Judith Lyon-Caen, « [d]e plus en plus d'individus, à partir au moins du XVII<sup>e</sup> et plus encore du XVIII<sup>e</sup> siècle, ont eu accès à la littérature comme modèle d'écriture, et aussi comme lieu d'élaboration de figures de la vraie vie (digne d'être vécue, dans le bonheur comme le malheur) ou comme outil de compréhension et de jugement, au-delà de ce que l'expérience individuelle peut faire saisir, des comportements, des groupes humains, du fonctionnement des structures sociales et des écarts qu'elles tolèrent ou punissent. » (*L'Historien et la littérature*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2010, p. 76).
34. À partir de l'analyse des courriers envoyés par des lecteurs à Balzac et Sue, Judith Lyon-Caen a montré que ces lecteurs relisaient leurs propres désirs et expériences sociales au prisme de leurs romans (*La Lecture et la Vie. Les usages du roman au temps de Balzac*, Paris, Tallandier, 2006). En se fondant sur l'analyse des lectures du *Grand Cahier* d'Agota Kristoff produites par des lycéens, Martine Burgos montre combien les élèves produisent des interprétations diverses du texte en tentant d'expliquer le comportement ambivalent des personnages des jumeaux (« Ces lecteurs sont-ils des lecteurs ? », *Bulletin des bibliothèques de France*, n° 1, 1992, p. 16-23). Jean-Marie Goulemot s'est intéressé à l'interprétation de *L'Éducation sentimentale* par des étudiant·e·s dans les années qui précèdent et qui suivent immédiatement 1968, montrant que le contexte social et politique a joué sur la manière dont l'œuvre était lue (« De la lecture comme production de sens », dans Roger Chartier (dir.), *Pratiques de la lecture*, Marseille, Rivages, 1985, p. 115-127).
35. Aurélien Maignant, *Cohabiter la fiction. Lecture ordinaire, univers de croyances et interprétation des mondes littéraires*, Lausanne, Archipel, coll. « Essais », 2020.
36. Marielle Macé appréhende ainsi la lecture comme conduite conférant un style à l'existence (*Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, 2011).
37. Gérard Mauger et Claude Poliak, « Les usages sociaux de la lecture », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 123, 1998, p. 3-24.
38. Martha C. Nussbaum, *Love's Knowledge : Essays on Philosophy and Literature*, New York, Oxford University Press, 1992.
39. Richard Hoggart parle ainsi de lecture « oblique » pour qualifier les pratiques des classes populaires (*La Culture du pauvre. Étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, trad. Françoise et Jean-Claude Garcias et Jean-Claude Passeron, Paris, Minuit, 1970).

Les études de réception invitent à une entreprise de théorisation qui prenne en compte l'existence incarnée et historique de lectrices insolubles dans l'idéal désincarné du lecteur modèle. Plutôt qu'opposer lecture référentielle et lecture littéraire ou savante, littérature au premier et au second degré, il semble nécessaire, pour la théorie littéraire, de prendre acte du fait que le rapport aux œuvres et que les cadres interprétatifs varient historiquement, non pour abandonner la lecture savante, mais dans le but d'utiliser ces réflexions, ces déplacements, ces lectures indociles et parfois importunes comme des leviers pour lire, penser et transmettre les textes et leur histoire.

## Bibliographie

- BARTHES Roland, *La Préparation du roman I et II : cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Paris, Seuil, 2003.
- BURGOS Martine, « Ces lecteurs sont-ils des lecteurs ? », *Bulletin des bibliothèques de France*, n° 1, 1992, p. 16-23. Disponible sur [bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1992-01-0016-002](http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1992-01-0016-002)
- CITTON Yves, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007.
- DAVID Jérôme, « Le premier degré de la littérature », *Fabula-LhT*, n° 9, « Après le bovarysme », dir. Marielle Macé, 2012. [doi.org/10.58282/lht.304](https://doi.org/10.58282/lht.304)
- DECOUT Maxime, *Éloge du mauvais lecteur*, Paris, Minit, 2021.
- ECO Umberto, *Lector in fabula ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1985.
- ESCOLA Marc, *Le Misanthrope corrigé. Critique et création*, Paris, Hermann, coll. « Fictions pensantes », 2021.
- FELSKI Rita, *Uses of Literature*, Hoboken, Wiley-Blackwell, 2008. [doi.org/10.1002/9781444302790](https://doi.org/10.1002/9781444302790)
- FISH Stanley E., *Quand lire c'est faire, l'autorité des communautés interprétatives*, trad. E. Dobenesque, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2007.
- GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972.
- GOULEMOT Jean-Marie, « De la lecture comme production de sens », dans Roger Chartier (dir.), *Pratiques de la lecture*, Marseille, Rivages, 1985, p. 115-127.
- HANNA Christophe, *Poésie action directe*, Romainville, Al Dante, 2002.
- *Nos dispositifs poétiques*, Paris, Questions théoriques, 2010.
- HARAWAY Donna J., « Savoirs situés : la question de la science dans le féminisme et le privilège de la perspective partielle », dans *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences, fictions, féminismes*, trad. Denis Petit et Nathalie Magnan, Paris, Exils Éditeur, 2007, p. 107-142.
- HOGGART Richard, *La Culture du pauvre. Étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, trad. Françoise et Jean-Claude Garcias et Jean-Claude Passeron, Paris, Minit, 1970.
- ISER Wolfgang, *L'Acte de lecture*, trad. Évelyne Sznycer, Bruxelles, Mardaga, 1985.
- LAVOCAT Françoise, *Fait et fiction : pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016.
- LINTVELT Jaap, *Essai de typologie narrative*, Paris, José Corti, 1981.
- LYON-CAEN Judith, *La Lecture et la Vie. Les usages du roman au temps de Balzac*, Paris, Tallandier, 2006.
- LYON-CAEN Judith et RIBARD Dinah, *L'Historien et la littérature*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2010.
- MACÉ Marielle, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, 2011.
- (dir.), *Fabula-LhT*, n° 9, « Après le bovarysme », 2012. [doi.org/10.58282/lht.296](https://doi.org/10.58282/lht.296)
- MAIGNANT Aurélien, *Cohabiter la fiction. Lecture ordinaire, univers de croyances et interprétation des mondes littéraires*, Lausanne, Archipel, coll. « Essais », 2020.
- MAUGER Gérard et POLIAK Claude, « Les usages sociaux de la lecture », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 123, 1998, p. 3-24. [doi.org/10.3406/arss.1998.3252](https://doi.org/10.3406/arss.1998.3252)

MERLIN-KAJMANN Hélène, *La Littérature à l'heure de #MeToo*, Paris, Ithaque, 2020.

NUSSBAUM Martha C., *Love's Knowledge : Essays on Philosophy and Literature*, New York, Oxford University Press, 1992.

RABAU Sophie (dir.), *Lire contre l'auteur*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2012.

SAPIRO Gisèle, *Peut-on dissocier l'œuvre de l'auteur ?*, Paris, Seuil, 2020.

THIESSE Anne-Marie, *Le Roman du quotidien : lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque*, Paris, Chemin vert, 1984.

# Penser le silence, prendre la parole : expériences de lecture et sujets-lectrices dans les théories féministes littéraires anglo-américaines

ANNE-CLAIRE MARPEAU, Université de Strasbourg

## Résumé

Les théories féministes littéraires anglo-américaines n'ont eu de cesse de proposer depuis les années 1970 une réflexion critique sur les pratiques de lecture féminines et féministes et plus largement sur la lecture empirique. Volontiers présentées comme une entreprise politique de résistance à la tradition littéraire patriarcale, elles se constituent donc aussi comme une interrogation sur ce qu'est l'expérience de lecture, et en particulier la lecture de fiction. Cet article se penche sur la manière dont ces réflexions ont été fondamentales dans le champ des études de réception et innervent encore aujourd'hui les travaux sur la lecture dans différents champs disciplinaires comme la littérature, mais aussi la sociologie, les sciences de l'éducation ou encore les sciences cognitives. Il montre également comment les débats universitaires contemporains sur l'enseignement et l'interprétation de violences dans les textes du canon s'inscrivent dans le puissant bouleversement éthique et herméneutique que représentent ces études littéraires selon le genre.

*Les femmes qui lisent sont dangereuses...* ce titre d'ouvrage qui fit naître une collection française à succès rappelle avec ironie que la lecture féminine a été en Occident l'objet de paniques morales et le lieu d'un contrôle social à la mesure du pouvoir d'émancipation d'une pratique dont récits féminins tout autant qu'études de réception ont éclairé les mécanismes<sup>1</sup>. Il n'est alors pas étonnant que les théories critiques féministes et les études de genre, et en particulier les critiques anglo-américaines, aient accordé une attention particulière à la question de la lecture féminine et de ses enjeux politiques.

Qu'est-ce que lire comme une femme ? Et qu'est-ce que lire comme une féministe ? De ces questions a émergé dans le champ des études de genre à partir de la fin des années 1960 une intense exploration des pratiques de lecture et de réception, notamment. Une théorisation plurielle, dialogique, contradictoire, car les théories et les études féministes sur la lecture ne sont ni linéaires ni uniformes ni monodisciplinaires. Jonathan Culler écrivait d'ailleurs en 1982 :

Whether or not it displays striking philosophical affiliations, feminist criticism addresses theoretical questions in concrete and pertinent ways. Its impact on the reading and teaching of literature and on the composition of the literary canon is in part due to its emphasis on the notion of the reader and her experience [...]. If feminist criticism has no single or simple answer to the question of the nature of the

---

1. Laure Adler et Stefan Bollmann, *Les femmes qui lisent sont dangereuses*, trad. Jean Torrent, Paris, Flammarion, 2006.



reading experience and its relation to other experience, it is because it takes it seriously and explores it in ways that bring out the complexity of the question and of the notion of "experience" <sup>2</sup>.

La, ou plutôt les lectures féministes, sont en effet d'abord des relectures. Il s'agit dans un premier temps pour les critiques de se confronter à un canon littéraire androcentré et d'en interroger à la fois les représentations genrées et l'effet de ces représentations sur les lectrices confrontées à cette hégémonie<sup>3</sup>. Il s'agit alors dans un second temps de s'interroger sur les relations de pouvoir qui structurent le monde universitaire et littéraire, et qui associent des pratiques de lecture et des corpus centrés sur le point de vue masculin à une culture légitime à transmettre. Ce qui est volontiers présenté comme une entreprise politique de résistance à la tradition littéraire patriarcale se présente donc aussi dans le même temps comme une interrogation sur ce qu'est la lecture en pratique, en particulier la lecture de fiction. Ces réflexions innervent encore aujourd'hui les travaux sur la lecture dans différents champs disciplinaires comme la littérature, mais aussi la sociologie, les sciences de l'éducation ou encore les sciences cognitives.

Les années 1960 à 1980 sont d'ailleurs le temps d'un déplacement de l'attention que les sciences humaines, et notamment la littérature, portent à la production des œuvres vers une attention à la réception de ces dernières. Ce mouvement épistémologique de fond accompagne les études culturelles et la compréhension des pratiques de lecture dans différents champs disciplinaires. Or, si les théories de la réception de l'École de Constance puis ceux des herméneutes de la réception comme Umberto Eco envisagent la lecture comme une pratique herméneutique programmée par le texte et le lecteur comme un interprétant modèle<sup>4</sup>, certaines théories féministes interrogent plutôt la lecture et la réception comme des pratiques politiques et phénoménologiques, ancrées dans l'expérience sociale, intersubjective et affective du monde. Elles appréhendent alors la lectrice non pas comme un modèle mais comme un sujet.

Ces études féministes soulignent l'importance d'une approche empirique de la réception, qu'il s'agisse de l'interrogation du rôle des identités sociales dans la construction du sens d'une œuvre, par exemple dans les travaux de bell hooks, ou des pratiques de lecture et d'appropriation des textes interrogées par la socio-histoire de la lecture de Janice Radway<sup>5</sup>. Dès les années 1970, les travaux littéraires des universitaires féministes anglo-américaines comme Kate Millet ou Mary Ellman se penchent en particulier sur la réception de textes contenant des représentations normatives et des violences patriarcales (sexistes, sexuelles,

---

2. Jonathan Culler, *On Deconstruction*, Ithaca, Cornell University Press, 1982, p. 41-42.

3. Voir Ginette Castro, « La critique littéraire féministe : une nouvelle lecture du roman féminin », *Revue française d'études américaines*, n° 30, 1986, p. 400.

4. Voir par exemple les travaux essentiels de Wolfgang Iser et Hans-Robert Jauss et plus tard, ceux d'Umberto Eco.

5. bell hooks, *Black Looks : Race and Representation*, Londres, Routledge, 2014 [1992]; Janice Radway, *Reading the Romance: Women, Patriarchy and Popular Literature*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1991 [1984].

coloniales, classistes, etc.) par des lectrices réelles<sup>6</sup>. À ce titre, de nombreuses lectures féministes ont fait de la lecture féminine un objet d'analyse privilégié, qu'il s'agisse des pratiques de lecture ou de relecture féminines ou des corpus de lectures féminines. Traditionnellement dévalorisée, associée au sentimentalisme, à la naïveté, à la romance et à l'absence d'esprit critique, la lecture féminine a en effet été oubliée des pratiques et des corpus littéraires<sup>7</sup>. De cette position marginale des femmes lectrices, plusieurs critiques féministes ont fait un lieu d'observation des logiques politiques et herméneutiques qui structurent le monde universitaire et littéraire.

En éclairant la place et le positionnement du sujet dans l'expérience de lecture, les théories féministes interrogent alors tout à la fois la dimension genrée de l'institution critique littéraire et le fonctionnement même de la lecture, perçue comme une pratique intersubjective. Elles suscitent une réflexion sur le mécanisme d'appropriation lectorale, qui permet « de penser les différences dans le partage, parce qu'elle postule l'invention créatrice au cœur des processus de réception [...] en centr[ant son] attention sur les emplois différenciés, les usages contrastés des mêmes biens, des mêmes textes, des mêmes idées<sup>8</sup> ». Il s'agit donc ici de montrer comment les débats qui ont animé cette communauté interprétative féministe universitaire aux frontières mouvantes qu'est la critique féministe anglo-américaine ont permis d'interroger avec exigence, précision et contradiction non seulement ce que lire en femme et en féministe veut dire, mais aussi et plus simplement, ce que lire veut dire.

### La lecture féministe comme expérience intersubjective féminine

La théorie critique féministe anglo-américaine propose dès la fin des années 1960 une relecture du canon littéraire. Judith Fetterley développe ainsi en 1978 dans *The Resisting Reader* une série d'analyses de textes appartenant au canon nord-américain, notamment *The Bostonians* (1885) de Henry James, *The Great Gatsby* (1925) de Francis Scott Fitzgerald ou encore *A Farewell to Arms* (1929) d'Ernest Hemingway. Elle souligne à ce titre que lire le canon qui constitue la littérature américaine classique a pour conséquence de s'identifier à un homme<sup>9</sup>. La réflexion politique et critique de Judith Fetterley s'ancre donc d'emblée dans une interrogation sur l'expérience empirique de lectrice, en particulier de lectrice de fiction, puisque l'essai est le résultat d'un journal de lecture tenu lors d'une année universitaire.

This book began in the classroom. During the fall of 1971 I taught a course at the University of Pennsylvania entitled "Images of Women in American Literature." I asked the students in the course to keep a journal in which they were to record their responses to the literature we were reading and to our

- 
6. Kate Millet, *Sexual Politics*, New York, Doubleday, 1970; Mary Ellman, *Thinking about Women*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1968.
  7. Marie Baudry, *Lectrices romanesques : représentations et théories de la lecture au XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
  8. Roger Chartier, « Textes, imprimés, lectures », dans Martine Poulain (dir.), *Pour une sociologie de la lecture : lecture et lecteurs dans la France contemporaine*, Paris, Le Cercle de la librairie, 1988, p. 24.
  9. Judith Fetterley, *The Resisting Reader : A Feminist Approach to American Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1978, p. xii.

class discussions of it, and I indicated that I too was keeping such a journal [...]. The result was a fifteen-page, single-spaced document suggesting what I felt to be the central insights we had gained in relation to each book we had read<sup>10</sup>.

Pour Judith Fetterley, les femmes ne sont pas exclues du canon littéraire (elles peuvent le lire et y apparaissent comme personnages) mais elles ne sont pas autorisées à y participer, puisque ces fictions forcent les lectrices à s'identifier à une identité sexuée qui n'est pas la leur. Tout en interrogeant l'idéologie et les représentations normatives des textes, Judith Fetterley interroge les mécanismes d'identification à l'œuvre dans la lecture de fiction. Selon elle, en effet, la définition de l'identité américaine qui est représentée dans ces textes est en réalité une définition de l'identité masculine américaine : « it is not surprising that in it the experience of being American is equated with the experience of being male<sup>11</sup> ». Dès lors, la lectrice expérimente selon elle une forme d'impuissance (*powerlessness*) spécifique : l'impuissance de ne pas voir son identité féminine représentée et légitimée dans l'art mais aussi l'impuissance liée à l'injonction contradictoire de devoir s'identifier au masculin alors qu'être homme signifie précisément ne pas être femme. Judith Fetterley, par ses analyses, propose alors de lire autrement, en « lectrice résistante ».

Cette analyse ancrée dans une expérience subjective de lecture trouvera des échos dans des enquêtes empiriques qui montrent que les lectrices préfèrent s'identifier à des personnages positifs donc masculins, qu'à des personnages féminins déceptifs<sup>12</sup>. Si les mécanismes d'émancipation complexes que peut produire pour une lectrice le fait de s'identifier à un personnage masculin ne semblent pas être perçus par Judith Fetterley, on voit cependant que la critique féministe s'interroge de manière précise sur ce que lire fait à la lectrice. Cette interrogation prend une dimension spécifique quand il s'agit d'interroger la teneur de cette expérience de lecture dans un cadre comme celui de la salle de classe, dans un contexte universitaire<sup>13</sup>.

Très rapidement, les théories féministes anglo-américaines ont en effet souligné l'importance d'interroger la lecture empirique dans le cadre institutionnel universitaire. Des articles fondateurs comme celui d'Elaine Showalter, « Women and the Literary Curriculum » ou de Lee Edwards, « Women, Energy, and *Middlemarch* » interrogent ainsi les conséquences d'une lecture du canon masculin sur les étudiantes<sup>14</sup>. L'importance accordée à la salle de classe, qui peut être pensée comme le lieu d'une expérience de lecture marquée par la domination patriarcale, n'est d'ailleurs pas sans rappeler les débats sur les violences sexuelles dans

---

10. *Ibid.*, p. vii.

11. *Ibid.*, p. xii.

12. Voir par exemple Constance Schultheis, *A Study of the Relationship between Gender and Reading Preferences in Adolescents*, Mémoire de Master, Kent State University, 1990.

13. La réflexion sur ces enjeux dans l'enseignement secondaire est relativement absente des écrits féministes des années 1970 à 2000. C'est au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle et plus tard, à la faveur du mouvement #MeToo, que la réflexion féministe se portera sur l'enseignement secondaire voire primaire.

14. Elaine Showalter, « Women and the Literary Curriculum », *College English*, vol. 32, n° 8, 1971, p. 855-862 ; Lee R. Edwards, « Women, Energy and *Middlemarch* », *The Massachusetts Review*, vol. 13, n° 1-2, 1972, p. 223-238.

les œuvres littéraires qui agitent notamment l'université française aujourd'hui<sup>15</sup>. Lee Edwards évoque ainsi son expérience scolaire de lectrice en lui associant le terme de schizophrénie : « Thus, like most women, I have gone through my entire education – as both student and teacher – as a schizophrenic, and I do not use this term lightly, for madness is the bizarre but logical conclusion of our education. Imagining myself male, I attempted to create myself male<sup>16</sup> ».

Encore une fois, c'est à travers un questionnement empirique et pragmatique que la réflexion féministe s'élabore. C'est par exemple à travers la notion de *silenced reader* ou lectrice silencieuse, forgée par Nina Baym, que cette interrogation prend place dans un article intitulé « The Feminist Teacher of Literature : Feminist or Teacher ? » publié en 1986. Nina Baym prend l'exemple d'une enseignante féministe qui, lors d'un colloque auquel elle assiste, démontre qu'une lectrice ne peut lire *Lady Chatterley's Lover* (1928) de D. H. Lawrence avec plaisir que par manque d'éducation féministe et de conscience des normes patriarcales. Nina Baym entreprend alors de revenir sur ses propres lectures de *Lady Chatterley's Lover* qui s'étaient avérées être deux lectures de plaisir à des moments différents de sa vie, une lecture érotique adolescente, une lecture fantasmagorique de femme mariée. Elle s'interroge sur la légitimité de ses lectures mais elle ne prend pas la parole.

Deferring to the speaker's seriousness, I decided not to ask these questions at that time. And therefore, acquiescing to the force of a presentation informing me that I had erred in enjoying *Lady Chatterley's Lover*, I became a silenced woman. And this is what happens to women students all the time. The silenced, perhaps resisting – but how are we to know? – readers are after all typical. Are they more silenced, or less silenced, in the classroom of a woman teacher? Of a feminist teacher? My point is really not to criticize the particular woman who was occupying the teacher's position, but to underscore how the position of certified interpreter is a political position, constraining those who occupy it in a manner that overrides their gender. One might say that the interpreter is always a male, whatever the biological sex<sup>17</sup>.

Le texte de Nina Baym, qui oppose à l'argument de la chercheuse féministe celui du plaisir érotique et sentimental de lire à travers le positionnement féminin et l'expérience des relations hétérosexuelles, interroge les effets dominants de la lecture institutionnelle dans un cadre comme celui de la salle de classe. Elle souligne les paradoxes de la critique féministe

---

15. On peut penser à la controverse autour de la lecture du poème d'André Chénier, « L'Oarystis », portant sur le repérage et l'interprétation d'un viol dans la scène décrite par le texte ([malaises.hypotheses.org/1003](http://malaises.hypotheses.org/1003)). Voir aussi Hélène Merlin-Kajman, *La Littérature à l'heure de #MeToo*, Paris, L'Éclaireur, 2020 ; Lise Wajeman, « Lire le viol », *Écrire l'histoire*, n° 20-21, 2021 ; Maxime Triquenaux, « Cachez ce viol que je ne saurais voir ? », *Écrire l'histoire*, n° 20-21, 2021, p. 55-65 ; Anne Grand d'Esnon, « Aborder la question des violences sexuelles en littérature : perspectives méthodologiques », séminaire « Actualité de la recherche » du laboratoire POLEN, février 2022 ; Sarah Delale, Élodie Pinel et Marie-Pierre Tachet, *Pour en finir avec la passion. L'abus en littérature*, Paris, Éditions Amsterdam, 2023.

16. Lee R. Edwards, « Women, Energy and Middlemarch », *The Massachusetts Review*, vol. 13, n° 1-2, 1972, p. 226.

17. Nina Baym, « The Feminist Teacher of Literature : Feminist or Teacher ? », *Papers on Language and Literature*, vol. 50, n° 3-4, 1986, p. 230.

institutionnalisée, qui opposerait bonne lecture féministe critique et mauvaise lecture féminine sentimentale.

À ce titre, Marie Baudry a montré comment les textes féministes qui abordent la lecture et le personnage de la lectrice, qui ont eu le « mérite d'introduire de force et de front la question de la différence des sexes dans les pratiques littéraires<sup>18</sup> », ne révèlent pas pour autant une refonte des valeurs critiques auxquelles est associé l'acte de lecture. Les critiques féministes universitaires se voient parfois confrontées à l'impossibilité de penser la lecture des femmes, à partir du moment où les valeurs de la lecture critique que sont la distance critique et la rationalité sont pensées comme masculines : la lecture au féminin, envisagée comme empathique, naïve, rêveuse, serait le contraire de la lecture critique. Les textes féministes sur lesquels Marie Baudry se penche semblent « renverser les axiologies, tout en maintenant les systèmes d'opposition sans parvenir à les déconstruire<sup>19</sup> ». C'est le cas notamment si on aborde la critique féministe anglo-américaine de *Madame Bovary* de Flaubert, dont le personnage principal a suscité nombre de commentaires, y compris féministes, sur la « mauvaise » lecture féminine, sentimentale et naïve, à laquelle s'adonnerait le personnage d'Emma<sup>20</sup>.

La méfiance à l'égard de la théorie et les paradoxes de la critique littéraire féministe qui reconduisent une domination sur la lecture féminine est pourtant très tôt pensée par les critiques anglo-américaines. Ainsi Elaine Showalter écrit en 1981 :

[A]ll language is the language of the dominant order, and women, if they speak at all, must speak through it [...]. In the reality to which we must address ourselves as critics, women's writing is a "double-voiced discourse" that always embodies the social, literary, and cultural heritages of both the muted and the dominant<sup>21</sup>.

Ces mots rappellent ceux de bell hooks qui, revenant sur son parcours d'étudiante afro-américaine, issue d'un milieu populaire et inscrite dans un master d'études littéraires, avait perçu le même paradoxe. Ses enseignant·e·s, puis ses collègues pourtant solidaires des critiques radicales féministes, reconduisaient selon elle une posture de domination coloniale qui ne lui permettait pas de prendre la parole autrement qu'en tant qu'Autre ou en adhérant au discours dominant. bell hooks insiste elle aussi sur l'importance de concevoir le langage comme un outil d'oppression et de libération simultanément<sup>22</sup>.

Ce sont d'ailleurs surtout les théoriciennes post-coloniales et afro-américaines du *Black Feminism* qui ont souligné les mécanismes d'invisibilisation et de silenciation dont faisaient l'objet les femmes de milieu populaire, racisées, lesbiennes, au sein des études

18. Baudry, *Lectrices romanesques*, op. cit., p. 432.

19. *Ibid.*

20. *Ibid.* Voir aussi Anne-Claire Marpeau, *Emma entre les lignes : réceptions, lecteurs et lectrices de Madame Bovary de Flaubert*, thèse de doctorat, École Normale Supérieure de Lyon / Université de la Colombie-Britannique, 2019.

21. Elaine Showalter, « Feminist Criticism in the Wilderness », *Critical Inquiry*, vol. 8, n° 2, 1981, p. 200-201.

22. bell hooks, *Yearning. Race, Gender and Cultural Politics*, Boston, South End Press, 1990.

universitaires et de la culture littéraire académique<sup>23</sup>. De ces réflexions théoriques et de cette approche intersectionnelle découlent des pratiques de lecture et d'enseignement ancrées dans l'expérience et le vécu des étudiant·e·s : bell hooks a ainsi proposé d'envisager la pédagogie universitaire à partir de la parole et de l'expérience des étudiant·e·s<sup>24</sup>. Le refus de la théorie chez Nina Baym, qui écrivait déjà en 1984 un article intitulé « The Madwoman and Her Languages : Why I Don't Do Feminist Literary Theory », se présente aussi tout à la fois comme un refus de la silenciation féminine et de l'élitisme universitaire. Nina Baym y repère une division au sein des études féministes entre une approche légaliste ou théorique et une approche pluraliste :

Theorists constrain what may be allowably discovered; their totalizing, in the name of feminism, reproduces to the letter the appropriation of women's experience by men, substituting only the appropriation and naming of all women's experience by a subset of women: themselves<sup>25</sup>.

Cette posture critique qui rejette la théorisation univoque au profit d'une pédagogie libératrice<sup>26</sup>, d'un maintien du dialogue entre les lectrices et d'une prise en compte des lectures empiriques dans leur diversité apparaît d'ailleurs comme un aspect essentiel de plusieurs travaux féministes anglo-américains et du changement du paradigme épistémologique que représentent les études de genre. Une telle approche a permis de développer des outils pour penser les conditions d'une lecture féminine émancipée : ceux de la lecture située et affectée.

### La lecture féminine comme une expérience située

Les études féministes, en développant la réflexion sur les pratiques de lecture et d'appropriation des textes par des femmes, ont contribué à élaborer les études de réception en développant une réflexion sur les cadres collectifs, épistémologiques et affectifs de la lecture pensée comme une expérience. La notion de communauté interprétative permet par exemple de faire une place au contradictoire dans la réception d'un même texte, et notamment aux spécificités des expériences de lectures féminines. Cette notion, théorisée en 1981 par Stanley Fish (là encore dans une salle de classe), invite en effet à penser l'intersection du subjectif et du collectif dans les phénomènes d'interprétation des œuvres. Pour Fish, « [T]he reader is [...] a member of a community whose assumptions about literature determine the kind of attention

---

23. Voir les travaux de Chandra Talpade Mahanty, notamment « On Race and Voice : Challenges for Liberal Education in the 1990s », dans *Between Borders*, Londres, Routledge, 2014, p. 145-166.

24. Voir notamment bell hooks, « La pédagogie engagée », trad. Clémence Fourton, *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n° 25, 2013, p. 179-190 ; Nassira Hedjerassi, « À l'école de bell hooks : une pédagogie engagée de la libération », *Recherches & Éducatives*, n° 16, 2016, p. 39-50.

25. Nina Baym, « The Madwoman and Her Languages : Why I Don't Do Feminist Literary Theory », *Tulsa Studies in Women's Literature*, vol. 3, n° 1-2, 1984, p. 45.

26. Voir p. ex. Mimi Orner, « Interrupting the Calls for Student Voice in "Liberatory" Education : A Feminist Poststructuralist Perspective », dans Carmen Luke et Jennifer Gore (dir.), *Feminisms and Critical Pedagogy*, Londres, Routledge, 2014 [1993], p. 74-89.

he pays and thus the kind of literature he "makes"<sup>27</sup> ». C'est aussi dans cette perspective qu'Yves Citton définit la communauté interprétative comme « un groupe d'individus partageant des procédures similaires (compatibles entre elles) pour construire la signification d'un texte<sup>28</sup> ».

Or, Nina Baym soulève un questionnement lié à l'existence des communautés interprétatives quand elle interroge sa propre appartenance à diverses communautés de lectrices de *Lady Chatterley's Lover* suivant le fil des événements de sa vie, qu'elle oppose à l'interprétation univoque de la chercheuse féministe qu'elle rencontre :

Wasn't I, occupying the student-position in this event, actually a plurality of women, producing a plurality of readings, no one either more right or more wrong than any other, each exactly congruent with the moment of my life that called it forth<sup>29</sup> ?

C'est le cas également de Janice Radway qui publie en 1984 un article intitulé « Interpretive Communities and Variable Literacies : The Functions of Romance Reading », dans lequel elle se penche sur les différences d'interprétations des romans à l'eau de rose dans deux communautés interprétatives féminines. La chercheuse montre comment les lectrices populaires de romans sentimentaux qu'elle a interrogées envisagent les héroïnes de leurs romans préférés comme des héroïnes intelligentes et indépendantes<sup>30</sup>. Au contraire, de nombreuses critiques féministes défendent selon Janice Radway l'idée que les « romances are about helpless, passive, weak women who relinquish their sense of self in the arms of the more important man<sup>31</sup> ». Janice Radway souligne que « the authors always declared at the outset that their heroines were unusual, special, bright, and self-reliant, but later portrayed them as victims of circumstances<sup>32</sup> », ce que les critiques féministes repèrent comme une contradiction, que ne perçoivent pas les lectrices de romans sentimentaux interrogées par la chercheuse.

Janice Radway émet alors l'hypothèse que cette divergence tient à une différence de communauté interprétative. Une première explication consisterait en effet à dire que les lectrices féministes sont plus compétentes quand il s'agit de percevoir les contradictions du texte en raison de leur formation de lectrices herméneutes. Une autre explication tout aussi plausible pour Janice Radway est celle d'un rapport différent au langage entre les deux communautés interprétatives. Contrairement aux critiques littéraires, les lectrices romanesques adhèreraient à une philosophie du langage qui veut que « words have meanings that are fixed and definite<sup>33</sup> ». En conséquence, ces lectrices pensent que les auteur·rice·s de

---

27. Stanley E. Fish, *Is There a Text in This Class ? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, Harvard University Press, 1980, p. 11.

28. Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007, p. 529.

29. Baym, « The Feminist Teacher of Literature », art. cit., p. 230.

30. Janice Radway, « Interpretive Communities and Variable Literacies : The Functions of Romance Reading », *Daedalus*, vol. 113, n° 3, 1984, p. 58.

31. *Ibid.*

32. *Ibid.*

33. *Ibid.*, p. 59.

romans choisissent des mots qui expriment ce qu'ils et elles veulent dire : « they do not judge verbal assertion by comparing it with the character's actions. If the writer says that her heroine is intelligent and independent, nothing she does or does not do later can alter her basic character<sup>34</sup> ». Cette divergence interprétative n'est alors pas basée sur une incompétence des lectrices populaires, mais sur un rapport au texte différent, qui est celui de la communauté interprétative. On voit donc comment une interrogation sur les cadres collectifs de la lecture subjective permet de dépasser certaines représentations élitistes des pratiques féminines, en faisant une place à l'expérience intersubjective des œuvres.

En outre, pour sortir de l'impasse entre objectivité et subjectivité, dont le premier pôle est perçu dans la tradition critique comme le fondement d'une rationalité scientifique, la critique féministe développe dans les années 1980 une méthodologie critique, appelée « théorie des savoirs situés » ou « feminist standpoint », que l'on peut traduire par positionnement/point de vue. Ces théories examinent les relations entre la production du savoir et les pratiques de pouvoir<sup>35</sup>. Issue du féminisme matérialiste marxiste, la réflexion féministe sur le *standpoint* interroge la façon dont les conditions matérielles d'existence des femmes influencent la posture épistémologique des femmes<sup>36</sup> : « Un *standpoint* se construit [...] en un positionnement inséparablement politique et épistémologique. Le positionnement "en tant que femmes" est politique, féministe, et s'il est plus accessible aux vies de femmes, penser à partir de ces conditions ne leur est pas réservé<sup>37</sup> ». La théorie, qui se présente comme une relecture des critères de la scientificité<sup>38</sup>, propose donc d'explorer simultanément la position d'où émerge un discours, la position de celui ou celle qui l'interprète et les cadres de pensée qui la produisent. L'idée que le positionnement social d'une personne et son appartenance à une ou plusieurs communautés produisent une posture de savoir et une posture d'examen des savoirs permet de comprendre le lien établi entre lectures féminines et lectures féministes : c'est en donnant voix à des lectures qui émergent de voix féminines traditionnellement silencieuses, en faisant entendre des interprétations littéraires issues d'expériences de vie féminines, en s'interrogeant sur des pratiques de lecture des femmes, que les lectures féministes déplacent les cadres de la pensée patriarcale et interrogent les logiques politiques et épistémologiques qui s'y révèlent. Les théoriciennes du *standpoint* soulignent d'ailleurs que c'est précisément l'appartenance à une posture non hégémonique ou marginalisée qui permet un recul critique, comme le fait aussi bell hooks qui ne cesse de rappeler que la marge est un lieu de résistance, de possible espace de contre-culture et d'ouverture radicale<sup>39</sup>.

---

34. *Ibid.*

35. Voir Sandra Harding, « Introduction : Standpoint Theory as a site of Political, Philosophic, and Scientific Debate », dans *The Feminist Standpoint Theory Reader : Intellectual and Political Controversies*, New York, Routledge, 2004, p. 1.

36. Nancy C.M. Hartsock, *The Feminist Standpoint Revisited and Other Essays*, Boulder, Westview Press, 1998, p. 105-132.

37. Maria Puig de la Bellacasa, « Divergences solidaires : autour des politiques féministes des savoirs situés », *Multitudes*, n° 12, 2003, p. 43.

38. *Ibid.*

39. hooks, *Yearning, op. cit.*, p. 145 et suiv.



Une lecture féministe qui tire les leçons de l'épistémologie féministe « interroge donc les présupposés littéraires et politiques sur lesquels sa lecture est basée<sup>40</sup> ». En faisant une place à l'expérience sociale de l'individu dans le processus d'interprétation et de réception des œuvres, la pratique féministe du positionnement s'appuie alors sur la lecture subjective et intersubjective non plus pour la dévaloriser au nom de la neutralité critique, mais pour en faire le support d'une pratique à la fois savante et éthique, ce que les débats universitaires récents sur l'enseignement et l'interprétation des violences et les discriminations dans les œuvres ont montré. Dans cette perspective, être une lectrice féministe, c'est proposer un regard inédit sur les œuvres littéraires, en fondant les cadres d'une épistémologie nouvelle. Ainsi Marie-Jeanne Zenetti affirme que « [f]aire de la critique en féministe suppose en effet aussi de situer ses outils et ses méthodes, de contextualiser l'usage des modèles interprétatifs que l'on mobilise et de les critiquer en interrogeant les rapports de pouvoir qu'ils dissimulent<sup>41</sup> ». Les études féministes contribuent en conséquence largement à renouveler les approches de la lecture et de la réception.

Interroger en féministe les cadres interprétatifs de la réception féminine et faire une place à l'expérience située de la lecture, c'est enfin prendre en considération l'expérience des corps dans la lecture. Les théoriciennes féministes anglo-américaines ont ainsi été un appui pour le tournant affectif des sciences humaines, au sujet duquel Clare Hemmings écrit :

The approaches [...] emphasize the unexpected, the singular, or indeed the quirky, over the generally applicable, where the latter becomes associated with the pessimism of social determinist perspectives, and the former with the hope of freedom from social constraint. In making this move, affect theorists build on the important work within feminist theory and Sociology on the pitfalls of writing the body out of theory [...] and offer a different world-view than the rather narrow one governed by a repressive/subversive dichotomy<sup>42</sup>.

La question du plaisir de lire féminin est en effet au cœur des réflexions sur la lecture féminine et des préoccupations patriarcales, ce dont le procès de *Madame Bovary* de Flaubert reste une manifestation exemplaire. Nina Baym montre que la position pédagogique féministe qui interdit le plaisir de lire *Lady Chatterley's Lover* se confronte elle aussi à la question problématique du plaisir de lire féminin, perçu comme une soumission aux normes érotiques du patriarcat face à une œuvre du canon masculin<sup>43</sup>. Il n'est pas anodin que les textes représentant des relations sentimentales et sexuelles, en particulier hétérosexuelles, fassent donc l'objet d'une attention particulière de la part des prescripteurs et des analystes des pratiques de lecture féminine : point de rencontre du personnel et du politique, le récit de la relation hétérosexuelle est le lieu où se mesurent la puissance du patriarcat et sa violence sur les corps, la manière dont il informe les fantasmes individuels mais aussi le potentiel disruptif et

40. Harding, « Introduction », art. cit., p. 20.

41. Marie-Jeanne Zenetti, « Que fait #MeToo à la littérature ? », *Revue critique de fiction française contemporaine*, n° 24, 2022.

42. Clare Hemmings, « Invoking Affect : Cultural Theory and the Ontological Turn », *Cultural Studies*, vol. 19, n° 5, 2005, p. 550.

43. Baym, « The Feminist Teacher of Literature », art. cit., p. 221.

émancipateur de l'imagination érotique face aux rôles de genre. Le corps se présente à ce titre comme le *medium* par lequel se superposent le réel et la lettre dans la lecture, les émotions suscitées par le texte prenant forme dans une lecture physique, que les théoriciennes de l'affect ont analysée.

Ce sont en effet les chercheuses en *porn studies* qui ont notamment entrepris de déplacer les dichotomies opposant mauvaise lecture empathique et bonne lecture critique, en pensant le plaisir féminin et la « force affective des textes », dans le cadre de la réception de textes et productions pornographiques, afin d'« appréhender la lecture comme un processus complexe, interactif et qui demande une implication<sup>44</sup> ». Susanna Paasonen reprend ainsi à Eve Kosofsky Sedgwick la distinction entre lecture paranoïaque et lecture réparatrice des textes pornographiques, que la chercheuse avait développée dans un texte de 1997. La première lecture correspond à « une volonté de savoir compulsive qui passe par le dévoilement et la révélation des rouages cachés du pouvoir, lesquels sont de toute façon connus d'avance » et la seconde est « davantage orientée vers les affects positifs, la lecture détaillée imaginative et la surprise lors de la rencontre avec les textes<sup>45</sup> ». La lecture réparatrice se veut partielle, refusant la généralisation imposant une interprétation, autorisant la pluralité des lectures et des manifestations affectives de la réception. Sa conceptualisation fait écho au tournant des études sur la fiction qui depuis les années 1980 a revalorisé l'immersion et les réponses affectives et cognitives liées à l'expérience du récit. Elle représente une réponse possible aux interrogations des féministes qui craignaient de voir dans les théories féministes de la lecture un renouveau des théories critiques dominantes sur la lectrice. Elle permet aussi de concevoir une lecture féminine de plaisir hétérosexuel qui cohabite avec une lecture féministe éthique qui reconnaît les violences sexistes et sexuelles, face à un même texte. Des *women's studies* des années 1970 aux *porn studies* associées aux réflexions *queer*, les chercheuses des études de genre n'ont en effet eu de cesse de penser les pratiques de lecture féminines en nourrissant plus largement le champ des études de réception.

Si les théories littéraires féministes anglo-américaines depuis la fin des années 1960 ont permis d'interroger la dimension patriarcale du champ littéraire et de bouleverser en profondeur les pratiques d'enseignement de la lecture, dont nous voyons aujourd'hui en France des échos dans la vitalité des débats qui animent l'université au sujet de l'enseignement des textes issus du canon, elles représentent également une contribution essentielle à la compréhension des phénomènes d'appropriation des œuvres, du fonctionnement des communautés interprétatives et de la lecture intersubjective. Ces travaux féministes sur la réception invitent à envisager la lecture comme une expérience et à théoriser le point de vue au cœur de l'activité de lecture, entre identification, opinion, décentrement et production de savoir. En éclairant les mécanismes de la lecture empirique féminine, les théories féministes anglo-américaines ont ainsi contribué à montrer que le lecteur est une lectrice comme les autres.

---

44. Susanna Paasonen, « Étranges promiscuités. Pornographie, affects et lecture féministe », dans Florian Vörös (dir.), *Cultures pornographiques. Anthologie des porn studies*, Paris, Éditions Amsterdam, 2015, p. 61.

45. *Ibid.*, p. 63 et 64.

## Bibliographie

- ADLER Laure et BOLLMANN Stefan, *Les femmes qui lisent sont dangereuses*, trad. Jean Torrent, Paris, Flammarion, 2006.
- BAYM Nina, « The Madwoman and Her Languages : Why I Don't Do Feminist Literary Theory », *Tulsa Studies in Women's Literature*, vol. 3, n° 1-2, 1984, p. 45-59.
- « The Feminist Teacher of Literature : Feminist or Teacher ? », *Papers on Language and Literature*, vol. 50, n° 3-4, 1986, p. 213-237.
- BAUDRY Marie, *Lectrices romanesques : représentations et théories de la lecture au XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
- CASTRO Ginette, « La critique littéraire féministe : une nouvelle lecture du roman féminin », *Revue française d'études américaines*, n° 30, 1986, p. 399-413.
- CHARTIER Roger, « Textes, imprimés, lectures », dans Martine Poulain (dir.), *Pour une sociologie de la lecture : lecture et lecteurs dans la France contemporaine*, Paris, Le Cercle de la librairie, 1988, p. 11-28.
- CITTON Yves, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007.
- CULLER Jonathan, *On Deconstruction*, Ithaca, Cornell University Press, 1982.
- DELALE Sarah, PINEL Élodie et TACHET Marie-Pierre, *Pour en finir avec la passion. L'abus en littérature*, Paris, Éditions Amsterdam, 2023.
- EDWARDS Lee R., « Women, Energy and Middlemarch », *The Massachusetts Review*, vol. 13, n° 1-2, 1972, p. 223-238.
- ELLMAN Mary, *Thinking about Women*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1968.
- ENDER Evelyne, « Les lectures d'Emma : premiers éléments d'une critique féministe », *Études de Lettres*, n° 4, 1995, p. 91-103. [doi.org/10.5169/seals-870473](https://doi.org/10.5169/seals-870473)
- FETTERLEY Judith, *The Resisting Reader : A Feminist Approach to American Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1978.
- FISH Stanley E., *Is There a Text in This Class ? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, Harvard University Press, 1980.
- GRAND D'ESNON Anne, « Aborder la question des violences sexuelles en littérature : perspectives méthodologiques », séminaire « Actualité de la recherche » du laboratoire POLEN, organisé par Laélia Véron et Gaël Rideau, février 2022. [hal-03613131](https://hal-03613131)
- HARDING Sandra, *The Feminist Standpoint Theory Reader : Intellectual and Political Controversies*, New York, Routledge, 2004.
- HARTSOCK Nancy C. M., *The Feminist Standpoint Revisited and Other Essays*, Boulder, Westview Press, 1998.
- HEDJERASSI Nassira, « À l'école de bell hooks : une pédagogie engagée de la libération », *Recherches & Éducatives*, n° 16, 2016, p. 39-50.
- HEMMINGS Clare, « Invoking Affect : Cultural Theory and the Ontological Turn », *Cultural Studies*, vol. 19, n° 5, 2005, p. 548-567.
- HOOKS bell, *Yearning. Race, Gender and Cultural Politics*, Boston, South End Press, 1990.
- *Black Looks : Race and Representation*, Londres, Routledge, 2014 [1992].
- « La pédagogie engagée », trad. Clémence Fourton, *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n° 25, 2013, p. 179-190. [doi.org/10.4000/traces.5852](https://doi.org/10.4000/traces.5852)
- MAHANTY Chandra Talpade, *Between Borders*, Londres, Routledge, 2014.
- MERLIN-KAJMAN Hélène, *La Littérature à l'heure de #MeToo*, Paris, Ithaque, 2020.
- MILLET Kate, *Sexual Politics*, New York, Doubleday, 1970.
- ORNER Mimi, « Interrupting the Calls for Student Voice in "Liberatory" Education : A Feminist Post-structuralist Perspective », dans Carmen Luke et Jennifer Gore (dir.), *Feminisms and Critical Pedagogy*, Londres, Routledge, 2014 [1993], p. 74-89
- PAASONEN Susanna, « Étranges promiscuités. Pornographie, affects et lecture féministe », dans Florian Vörös (dir.), *Cultures pornographiques. Anthologie des porn studies*, Paris, Éditions Amsterdam, 2015, p. 61-80.

- PUIG DE LA BELLACASA Maria, « Divergences solidaires : autour des politiques féministes des savoirs situés », *Multitudes*, n° 12, 2003, p. 39-47. [doi.org/10.3917/mult.012.0039](https://doi.org/10.3917/mult.012.0039)
- RADWAY Janice, *Reading the Romance : Women, Patriarchy and Popular Literature*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1991 [1984].
- « Interpretive Communities and Variable Literacies : The Functions of Romance Reading », *Daedalus*, vol. 113, n° 3, 1984, p. 49-73.
- TRIQUENAUX Maxime, « Cachez ce viol que je ne saurais voir ? », *Écrire l'histoire*, n° 20-21, 2021, p. 55-65.
- SCHULTHEIS Constance, *A Study of the Relationship between Gender and Reading Preferences in Adolescents*, Mémoire de Master, Kent State University, 1990.
- SHOWALTER Elaine, « Women and the Literary Curriculum », *College English*, vol. 32, n° 8, 1971, p. 855-862.
- « Feminist Criticism in the Wilderness », *Critical Inquiry*, vol. 8, n° 2, 1981, p. 179-205.
- WAJEMAN Lise, « Lire le viol », *Écrire l'histoire*, n° 20-21, 2021. [doi.org/10.4000/elh.2971](https://doi.org/10.4000/elh.2971)
- ZENETTI Marie-Jeanne, « Que fait #MeToo à la littérature ? », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n° 24, 2022. [doi.org/10.4000/fixxion.2148](https://doi.org/10.4000/fixxion.2148)

# La lectrice-spectatrice d'*Autant en emporte le vent* face à l'érotisation de la violence sexuelle

ANNE GRAND D'ESNON, Université de Bourgogne

## Résumé

Fréquemment prise comme exemple de l'érotisation du viol par le discours féministe, *Autant en emporte le vent* est en même temps une œuvre emblématique du plaisir d'immersion dans la fiction qu'elle procure à ses lectrices-spectatrices par identification au personnage de Scarlett O'Hara. À partir d'une approche empirique en réception, l'article montre que l'interprétation d'un viol dans la célèbre scène où Rhett emporte de force Scarlett dans sa chambre entre en conflit avec une lecture d'identification à l'expérience subjective de Scarlett qui en tire des affects érotiques. Ces lectrices-spectatrices, parce qu'elles sont des femmes, voient de surcroît leur appréhension du viol particulièrement scrutée, et parfois stigmatisée. La lecture critique des féministes comme la réception érotisante de la scène engagent pourtant toutes deux la relation entre la fiction et le monde réel des lectrices-spectatrices, ce qui explique que l'interprétation littérale du contenu narratif de la scène – est-ce ou non un viol ? – soit décisive.

Dans *Against Our Will*, l'un des ouvrages fondateurs du mouvement féministe contre le viol, Susan Brownmiller multiplie pour sa démonstration les références à une grande diversité de productions culturelles<sup>1</sup>. Lorsque Brownmiller quitte l'analyse interne de ces productions culturelles et intègre la réception à son examen critique, elle fait à plusieurs reprises l'hypothèse d'expériences de réception opposées entre hommes et femmes. Ainsi, dans le chapitre qu'elle consacre à l'héroïsation du violeur, elle décrit sa propre terreur et son identification avec les victimes devant des téléfilms consacrés à Jack l'Éventreur avant d'affirmer : « I imagine this would be almost every woman's reaction. Not so for men<sup>2</sup>. » L'opposition se construit ensuite contre le critique Paul D. Zimmerman auquel elle reproche d'universaliser hâtivement une expérience *masculine* de réception lorsqu'il évoque devant *Orange mécanique* une identification profonde produite par le partage d'un désir inconscient (notamment sexuel) avec Alex, ou « our own latent excitement<sup>3</sup> » déclenchée par la scène de viol de *Frenzy*. Brownmiller lui conteste le droit de parler pour « all of us<sup>4</sup> » et lui adresse le reproche suivant : « [he] forgot that there were two sexes who watched the movie, and that one sex had no role in the picture other than as victim of assault<sup>5</sup> ». De cette façon, Brownmiller fait valoir un point de vue étouffé et produit par identification aux personnages féminins : celui des specta-

---

1. Sans restriction géographique ou historique, les références mêlent romans, récits historiques ou chansons rock, téléfilms ou cinéma d'auteur, traités ou magazines féminins spécialisés dans les témoignages fictionnels.

2. Susan Brownmiller, *Against Our Will. Men, Women, and Rape*, New York, Fawcett Columbine, 1993 [1975], p. 294.

3. *Ibid.*, p. 303.

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*, p. 302.

trices. Aux hommes alors l'investissement érotique dans le désir du violeur, aux femmes la terreur partagée avec les victimes.

Pourtant, dans un chapitre consacré cette fois aux représentations des victimes, le commentaire d'un passage en focalisation interne du roman *La Source de vie* d'Ayn Rand où l'héroïne jouit en pensées en se remémorant son viol dessine un tout autre tableau : Brownmiller évoque cette fois les jeunes lectrices sans expérience sexuelle qui tireront de cette lecture comme elle vingt ans auparavant des émotions érotiques et romantiques et découvriront la « grande passion » à travers ce passage qui a « échauffé [s]on sang virginal<sup>6</sup> ». Dès lors que la technique narrative favorise le partage par les lectrices de l'excitation érotique du personnage féminin qui subit une violation sexuelle, plus d'expérience féminine de réception à faire valoir *contre* l'érotisation masculine fondée sur l'identification au désir de l'agresseur. Cette contradiction relative chez Brownmiller invite à explorer la question inconfortable du plaisir des interprètes à partager par identification l'expérience érotique positive d'un personnage féminin qui subit dans la fiction ce que les féministes perçoivent comme un viol<sup>7</sup>. Appréhension critique de l'érotisation du viol et plaisir d'immersion dans la sexualité fictionnelle par identification au personnage féminin sont-ils alors conciliables ?

C'est à partir d'*Autant en emporte le vent*, dans sa double existence littéraire et cinématographique, que je propose d'explorer ce problème. *Autant en emporte le vent* est en effet l'une des œuvres les plus emblématiques du plaisir d'immersion narrative et d'identification à l'héroïne pour ses lectrices-spectatrices<sup>8</sup>. Dans le même temps, *Autant en emporte le vent* est probablement l'exemple de fiction le plus souvent cité par le mouvement féministe contre le viol pour illustrer et démontrer l'ample diffusion de « mythes » sur le viol, c'est-à-dire de croyances erronées qui rendent la violence sexuelle socialement légitime. La démonstration s'appuie toujours sur la même séquence et suit un schéma relativement stable : l'enchaînement narratif de la scène où au terme d'une violente dispute Rhett Butler emporte Scarlett de force vers sa chambre et du réveil d'une Scarlett radieuse au matin, est interprété comme le reflet et l'origine d'un *message*, du mythe qui veut que les femmes désirent être violées<sup>9</sup>.

6. Susan Brownmiller, *Le Viol*, trad. Anne Villelaur, Paris, Stock, 1976, p. 382.

7. La question est d'autant plus aiguë pour une pensée féministe de la lecture qui a souligné la rareté des possibilités d'identification pour les lectrices, avec pour contrepartie l'identification obligatoire à des personnages masculins qui se définissent par opposition au féminin. Voir Judith Fetterley, *The Resisting Reader. A Feminist Approach to American Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1989 [1978].

8. Citons à titre d'exemple l'attachement d'Annie Ernaux au livre auquel elle doit à neuf ans « la révélation de l'amour » au point de vouloir « se réveiller dans l'être, la chair, la peau de Scarlett » pour « vivre cette vie, être cette jeune fille » (entretien sur France Inter, 16 février 1992, extrait diffusé dans l'émission « "Autant en emporte le vent"... Nouvelle traduction, nouveau souffle ? », *La Grande Table*, [France Culture](#), 11 juin 2020).

9. On le voit très bien dans l'ouvrage *Teen Rape* qui réinscrit de surcroît cette correspondance entre enchaînement narratif et message normatif dans une série culturelle bien plus large : « Scarlett O'Hara happily hums and smiles the morning after being forcibly carried up the stairs and presumably raped by Rhett Butler. Since its 1939 release, thousands of film and television scripts, not to mention "bodice ripper" novels, have reiterated the message that rape is romantic and that women enjoy being raped » (Lynn Slaughter, *Teen Rape*, San Diego, Lucent Books, 2004, p. 27). On trouve la première trace de cet usage d'*Autant en emporte le vent* en 1975 dans un film documentaire féministe mais on peut supposer que l'exemple circulait déjà de

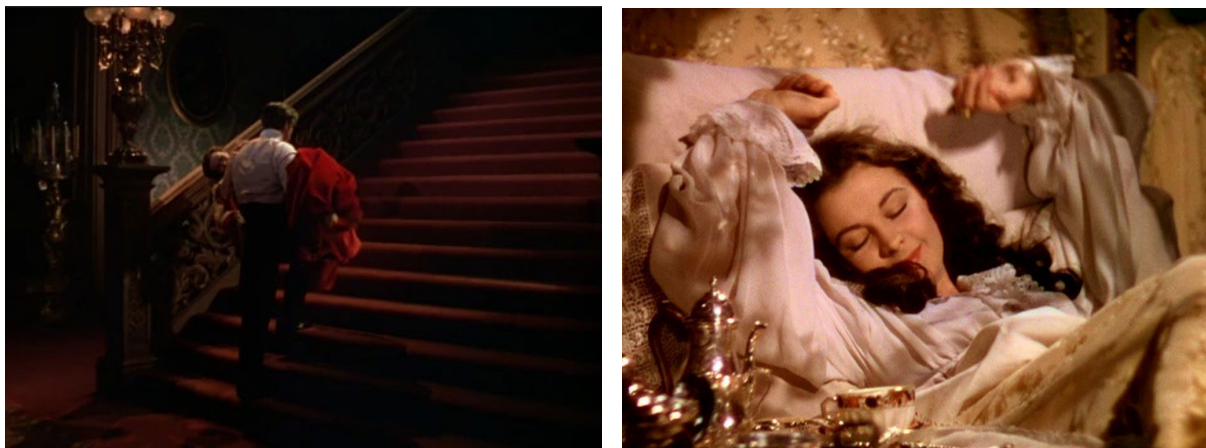


FIG. 1 et 2 : photogrammes tirés des deux scènes séparées par une ellipse dans *Autant en emporte le vent*. Victor Fleming, *Gone with the Wind*, Selznick International Pictures / MGM, 1939.

Si les féministes soulignent que le viol est ainsi romantisé, la problématisation de l'expérience esthétique et des affects associés à cette scène en reste là. Certes, le discours féministe travaille volontiers la question des filtres cognitifs qui expliquent la non-perception du viol, comme la perception de la scène d'*Autant en emporte le vent* en tant que « séduction amoureuse », effleurant alors parfois la question des affects de réception<sup>10</sup>. Cependant, il y a peu d'intérêt non seulement pour la singularité des stratégies textuelles du roman ou du film mais aussi pour ce que l'identification à Scarlett fait à la réception. Ramenée à la généralité d'un stéréotype narratif lui-même interprété en fausse croyance, la scène perd l'idiosyncrasie essentielle à l'expérience d'immersion dans l'histoire d'*Autant en emporte le vent*.

Je montrerai dans un premier temps à travers trois exemples (l'élaboration d'un résumé Wikipédia, les travaux de Helen Taylor et une controverse entre deux philosophes sur le féminisme) que les discours qui interprètent l'œuvre intègrent eux-mêmes un questionnement spécifique sur la réception réelle de cette scène par les lectrices-spectatrices. Dans un second temps, je m'appuierai sur l'analyse d'un corpus de discours ordinaires issus d'espaces de discussion en ligne pour montrer comment l'érotisation est un effet traversé par le genre et l'identification à Scarlett, et comment l'interprétation d'un viol entre en tension avec le plaisir d'immersion dans la fiction.

### 1. Quand la réception réelle questionne les interprètes et la caractérisation de la scène

L'analyse critique de la violence sexuelle dans cette scène entre-t-elle en conflit avec une lecture d'identification qui en tirerait des affects positifs, voire érotiques ? Cette première

---

façon informelle au sein du mouvement. Voir Margaret Lazarus et Renner Wunderlich, *Rape Culture*, Cambridge Documentary Films, 1983 [1975].

10. Voir par exemple le récit plein d'ironie que fait Paula Kamen d'un reVISIONNAGE du film où l'évasion fictionnelle attendue se heurte à la désillusion (*Feminist Fatale. Voices from the Twentysomething Generation Explore the Future of the Women's Movement*, New York, Donald I Fine, 1991, p. 13).

tension engage un désaccord récurrent sur l'interprétation de l'action<sup>11</sup> : lorsqu'elle fait l'objet d'une réception qui en investit les potentialités érotiques, cette scène est-elle vraiment interprétée comme une scène de viol ?

### La caractérisation fait débat si des femmes ne voient pas la scène comme un viol

Le désaccord sur la caractérisation de cette scène du point de vue de l'action soulève à son tour le problème épistémologique et théorique de la détermination du sens du texte : qui a l'autorité pour décider de la signification de la scène ? Le débat autour de cette scène d'*Autant en emporte le vent* montre qu'un privilège est implicitement accordé aux lectrices-spectatrices dès lors que c'est la question des violences sexuelles qui est engagée, dans la continuité du point de vue étouffé des femmes – c'est-à-dire de celles qui subissent ces violences sexuelles<sup>12</sup> – que faisait valoir Susan Brownmiller.

La construction collaborative du résumé du film sur Wikipédia en anglais témoigne de cette hiérarchie implicite, à l'intérieur de procédures interprétatives explicites qui ne prévoient aucunement d'accorder une valeur différente au point de vue des hommes ou à celui des femmes. Au contraire, Wikipédia fait figurer parmi ses principes fondateurs la recherche de la neutralité de point de vue<sup>13</sup>. Or en 2014, la récurrence des interventions qui cherchent à supprimer l'expression « viol conjugal » du résumé<sup>14</sup> suscite un échange entre deux contributrices de la page, Betty Logan et Flyer22. Dans les termes des procédures de construction du savoir sur Wikipédia, le problème est le suivant : s'il existe une controverse, l'article doit rendre compte de tous les points de vue pertinents sans prendre parti ; mais à partir de quand des positionnements antagonistes sont-ils suffisamment légitimes pour constituer entre eux une *controverse*, au point qu'il faille renoncer à trancher dans le résumé de l'œuvre<sup>15</sup> ?

---

11. Dans le cas de l'exemple travaillé par Susan Brownmiller, *La Source de vie*, le mot « violée » apparaît dans le discours intérieur de l'héroïne elle-même (au style indirect libre) : l'enjeu n'est donc pas celui de la caractérisation de l'action narrative.

12. Je rends ici compte de l'analyse féministe développée dans les années 1970, qui conceptualise la violence sexuelle comme un outil de contrôle de *toutes les femmes* en tant que groupe, qu'elles en aient été ou non victimes effectivement. Cette conceptualisation insiste donc sur le statut de femme et moins sur le statut de victime, qui va gagner en importance au fil des décennies et faciliter la prise en compte des expériences d'hommes victimes de violences sexuelles.

13. Ce principe est présenté comme une obligation de rendre compte de tous les points de vue significatifs documentés sur un sujet, de façon honnête et proportionnée. Comme toutes les règles de Wikipédia, ce principe ne cesse en pratique d'être négocié par les contributeur-ice-s. Voir Sorin Adam Matei et Caius Dobrescu, « Wikipedia's "Neutral Point of View" : Settling Conflict through Ambiguity », *The Information Society*, vol. 27, n° 1, janvier 2011, p. 40-51 ; Guillaume Carbou et Gilles Sahut, « Les désaccords éditoriaux dans Wikipédia comme tensions entre régimes épistémiques », *Communication. Information médias théories pratiques*, vol. 36, n° 2, 15 juillet 2019.

14. Le résumé est un espace particulier des articles Wikipédia où il est exceptionnellement possible de s'appuyer sur une source primaire (l'œuvre de fiction elle-même) pour *décrire* l'intrigue à condition de ne pas *l'interpréter* (« Wikipedia:Manual of Style/Writing about fiction », [en.wikipedia.org](https://en.wikipedia.org), version du 24 octobre 2020).

15. L'argumentaire de Flyer22 porte aussi sur le caractère trop peu évident de l'interprétation de l'action comme viol dans le film : « I've been thinking that we probably should not include the term 'marital rape' in the Plot section, though, since the film doesn't consistently portray it as that, doesn't call it that, and it is



Pour les deux contributrices, le fait que des contributeur·rice·s de Wikipédia modifient régulièrement ce passage pour éliminer ou au contraire introduire cette interprétation ne suffit pas à établir qu'il y a un débat sérieux, même si c'en est un indice. Betty Logan fait valoir qu'aucune des sources secondaires qu'elle a utilisées pour ses contributions à l'ensemble de la page n'interprétait cette scène comme une relation consentie : elle rapporte donc la validité du consensus à l'autorité des « legitimate academic or informed sources » contre les quelques modifications discordantes de la page par des contributeur·rice·s isolé·e·s. Au contraire, Flyer22 souligne que ces mêmes sources secondaires documentent l'absence significative de consensus parmi le public de l'œuvre cette fois. Or Flyer22 donne un privilège au public *féminin*, investi implicitement d'une compétence spécifique dans l'évaluation des violences sexuelles :

I was not only referring to Wikipedia editors ; if I were, the two encounters noted above would hardly qualify as « highly debated. » I made sure to mention « there clearly are a significant portion of people, especially women, who don't or refuse to see it as rape; that section you created notes this. » To me, that is a debate as well because these women don't view it as « Yeah, that's rape. »<sup>16</sup>

Cet échange questionne ainsi la place qu'il faut accorder à la façon dont les lectrices et spectatrices lisent et interprètent cette scène. Un paradoxe se dessine : le réflexe de cette contributrice d'écouter d'abord les femmes trouve ses racines dans une pensée féministe (puis une théorie féministe de la lecture) qui pose un point de vue féminin silencieusement à la fois sur les œuvres et sur les violences sexuelles. Pourtant, il s'agit ici de faire valoir le point de vue de femmes dont la réception est en décalage avec la lecture féministe<sup>17</sup>.

### Une source essentielle sur la réception : les correspondantes de Helen Taylor

Si l'on sait qu'une partie importante des lectrices-spectatrices d'*Autant en emporte le vent* ne voient pas ou refusent de voir cette scène comme un viol, c'est grâce au travail empirique fondateur de la chercheuse britannique Helen Taylor publié en 1989 dans *Scarlett's Women*. Animée par la volonté de mettre en lumière des expériences de réception plus variées que celles valorisées dans les études littéraires<sup>18</sup>, l'étude de Taylor noue à l'analyse contextuelle et interne les résultats d'une enquête par questionnaire auprès de lectrices-spectatrices de l'œuvre. Consacrant une courte section à notre scène, Helen Taylor constate qu'il y a parmi

---

quite a debated matter. » (« Talk:Gone with the Wind (film)/Archive 2 », [en.wikipedia.org](https://en.wikipedia.org), version du 19 avril 2022). Mon analyse porte uniquement sur son dernier argument.

16. Flyer22 cite ici ses propres propos dans le fil de discussion pour rappeler précisément quels étaient ses arguments et répondre aux objections de Betty Logan (*ibid.*).
17. Les épistémologies du *standpoint* ont approfondi ce paradoxe en problématisant davantage le passage des conditions matérielles et sociales d'existence qui définissent la condition de « femme » à la construction d'un point de vue féministe.
18. Taylor motive le déplacement vers l'étude empirique par son expérience d'enseignante, marquée par le décalage entre la diversité des réceptions de ses étudiant·e·s et les modes de lecture plus restrictifs de sa propre formation littéraire d'autre part. Son travail conclut aussi une décennie d'importants travaux sur les réceptions empiriques, comme *Reading the Romance*, la célèbre étude de Janice Radway sur les lectrices de romans à l'eau de rose (Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1984).

ses enquêtées à la fois divergence dans l'expérience émotionnelle de la scène et divergence sur la nature de l'action narrative, mais que dominant à la fois l'érotisation et les affects positifs et une caractérisation alternative au viol<sup>19</sup> :

The majority of my correspondents (and I agree) recognise the ambiguous nature of the encounter, and interpret it as a scene of mutually pleasurable rough sex. [...] By far the majority of the women who responded to me saw the episode as erotically exciting, emotionally stirring and profoundly memorable. Few of them referred to it as « rape »<sup>20</sup>.

Tout en engageant sa propre interprétation, Taylor donne bien une place au dissensus interprétatif qu'elle problématise autour de décalages d'âge et de positionnements politiques : les femmes qui critiquent la scène sont plus jeunes et se décrivent davantage comme féministes, celles qui la trouvent très excitante ont plutôt plus de cinquante ans au moment de l'enquête. Taylor elle-même valorise une « ambiguïté » que réduirait selon elle la caractérisation de l'action narrative comme viol, et surtout explore le plus possible les potentialités interprétatives de cette scène autour de la nature de la relation des deux personnages.

### **Scarlett O'Hara, figure du sexuellement incorrect ou victime de la mystification du viol ?**

Au tournant des années 1990, une controverse noue étroitement désaccord sur la caractérisation de l'action, affects de réception engagés par cette scène et polémique sur la légitimité du féminisme en général. La controverse trouve ses prémices en 1988 avec les premières attaques de Christina Sommers contre la présence du féminisme dans la recherche universitaire et son point d'aboutissement avec la publication de l'essai *Who Stole Feminism ?* en 1994 qui assure à Sommers une célébrité de polémiste auprès d'un large public<sup>21</sup>. Opposant deux spécialistes de philosophie, Christina Sommers et Marilyn Friedman, la controverse va enserrer un débat sur cette scène d'*Autant en emporte le vent* et sa réception dans une polémique plus large sur le féminisme.

Le point de départ de la controverse est un article dans lequel Sommers critique conjointement la prétention épistémologique du féminisme dans le champ des savoirs et son ambition de transformer en profondeur la société dans le champ social. Dans les deux cas, affirme Sommers, un féminisme radical (qu'elle nomme *gender feminism*) prétendrait représenter les femmes, mais mépriserait en réalité les aspirations des femmes réelles, notamment à la maternité, au mariage et à la vie de famille. C'est de manière incidente, au détour de son argumentation, que Sommers donne à cette majorité silencieuse des femmes le visage des lectrices-spectatrices d'*Autant en emporte le vent* : « One must nevertheless

---

19. On peut bien sûr rappeler que toute méthodologie présente ses biais de recrutement. Les correspondantes de Taylor sont d'abord caractérisées par leur attachement à *Autant en emporte le vent*, ce qui conduit Taylor à désigner le périmètre de son étude par le terme de « female fans » dans le sous-titre de l'ouvrage.

20. Taylor, *Scarlett's Women*, op. cit., p. 130-133.

21. Christina Sommers, « Should the Academy Support Academic Feminism? », *Public Affairs Quarterly*, vol. 2, n° 3, 1988, p. 97-120 ; *Who Stole Feminism ? How Women Have Betrayed Women*, New York, Simon & Schuster, 1994.

expect that many women will continue to swoon at the sight of Rhett Butler carrying Scarlett O'Hara up the stairs to a fate undreamt of in feminist philosophy. And the nagging question is : What is to be done with such women<sup>22</sup> ? » Si l'échange polémique entre Friedman et Sommers porte sur l'ensemble des reproches adressés au féminisme, la controverse va travailler cet exemple et lui donner de plus en plus d'ampleur au fil des réponses successives :

Before assessing Sommers's overall views, let us rescue Scarlett O'Hara. Sommers' remark that Scarlett O'Hara's rape by Rhett Butler is a fate undreamt of in feminist philosophy is... simply stunning (Note that Sommers does not use the word « rape », one of many omissions in her writings.) Even a passing knowledge of feminist philosophy reveals that rape is hardly undreamt of in it. Rape, of course, is not a dream ; it is a nightmare. Any form of sexual aggression can involve coercion, intimidation, degradation, physical abuse, battering, and, in extreme cases, death.

The reality of rape is rendered invisible by the many novels and films, such as *Gone with the Wind*, which romanticize and mystify it. They portray the rapist as a handsome man whose domination is pleasurable in bed, and portray women as happy to have their own sexual choices and refusals crushed by such men. In a culture in which these sorts of portrayals are routine, it is no surprise that this scene arouses the sexual desire of some women. However, the name of Richard Speck, to take one example, can remind us that real rape is not the pleasurable fantasy intimated in *Gone with the Wind*. To put the point graphically : would « many women » still swoon over Butler's rape of O'Hara if they knew that he urinated on her? When you're the victim of rape, you don't have much choice over what goes on<sup>23</sup>.

Le premier geste de Friedman face aux propos de Sommers est de requalifier la scène : ce que Sommers évite de nommer, nous dit Friedman, est un viol. Une fois cette requalification effectuée, elle peut dans un deuxième temps opposer à la valeur positive et fantasmatique que Sommers assigne à la scène, la violence du viol dans la réalité, suivant en cela ce que dit le féminisme sur le viol. Dans un troisième temps, Friedman réinscrit *Autant en emporte le vent* dans une série plus large de productions culturelles qui érotisent ou idéalisent la coercition sexuelle. Elle mobilise alors pour cela un cadre interprétatif récurrent du discours féministe sur le viol, ce qui lui permet dans un dernier temps de rendre *explicables* les émotions de réception de ces « nombreuses femmes » dans un contexte où la « réalité » du viol est voilée.

L'argumentation de Friedman jusque-là assez attendue prend un tour plus surprenant par l'expérience de pensée qu'elle construit à partir de la scène fictionnelle d'*Autant en emporte le vent*. En fait, il s'agit pour Friedman de mettre la réception érotisante à l'épreuve de ce qui constitue pour elle le cœur de la définition du viol : l'absence de maîtrise de ce qui survient dans l'interaction sexuelle. Elle soumet à l'examen dans l'ellipse, dans l'indétermination du récit, des virtualités dysphoriques précises : ici l'urophilie, une pratique précise difficile à intégrer dans le script sexuel majoritaire et largement perçue comme dégradante. Par cette suggestion peu orthodoxe du point de vue des procédures interprétatives des études littéraires, Friedman souligne implicitement la contradiction analytique du fantasme

---

22. Christina Sommers, « Feminist Philosophers Are Oddly Unsympathetic to the Women They Claim to Represent », *The Chronicle of Higher Education*, 11 octobre 1989.

23. Marilyn Friedman, « "They Lived Happily Ever After" : Sommers on Women and Marriage », *Journal of Social Philosophy*, vol. 21, n° 2-3, 1990, p. 57-58.

de viol (vouloir une interaction dans laquelle ce qu'on veut ne compte pas). Puisque la réception dont il est question repose sur l'immersion dans la fiction, Friedman peut opposer à un plaisir conditionné par l'indétermination du contenu narratif que la lectrice-spectatrice peut déterminer comme elle veut par l'imagination, le rappel qu'au niveau intradiégétique cette détermination est bien extérieure. Pour reformuler l'argument de Friedman, la lectrice-spectatrice peut imaginer tout ce qui lui fait plaisir en s'identifiant à Scarlett O'Hara, mais il ne faut pas oublier que le type d'interaction dont il est question implique que ce soit Rhett Butler qui décide.

Parce que le texte initial de Sommers met en série avec des désirs sociaux réels (comme la maternité ou le mariage) une émotion de réception produite par l'interaction fictionnelle des personnages, Friedman étoffe la fiction pour questionner la réalité du désir d'actualisation que la réception érotisante signifierait. Tout l'échange polémique a en effet la spécificité de ne jamais refermer la fiction sur elle-même, comme un simple espace d'expérimentation cathartique à l'écart de l'espace social et de ses normes : le *monde* est pleinement engagé dans les deux argumentaires.

Dans le troisième texte de cette controverse, Sommers rebondit précisément sur la requalification pour la réfuter. Pour elle, il est aberrant de parler de viol à propos de cette scène :

For I must confess : just as I am unable to see that most women under patriarchy are being prostituted, so too do I fail to see what is so evident to Friedman – that Scarlett was raped. Friedman *knows* Scarlett was raped, degraded, terrorized. (She actually compares Rhett Butler to the mass murderer/rapist Richard Speck.) So, once again, we have the gender feminist view that women are complicitously cooperating in their own degradation. Some of you might find Friedman's perverse insistence on rape simply stunning. Well I too find it perverse but I am not stunned. I read quite a lot of what the gender feminists write. And I have learned that they almost always interpret a text in a way that puts the most humiliating construction on women's experiences with men. The gender feminist « subtext » of almost everything written about men and women in the patriarchy is rape, prostitution, debasement of one kind or another. For my part, I find such subtexts uniformly tiresome. But also I find them offensive<sup>24</sup>.

Sommers avance ici que les propos de Friedman sur *Autant en emporte le vent* sont emblématiques de ce que font les féministes comme interprètes, à la fois comme lectrices de textes et comme interprètes du monde social : Sommers construit ainsi une analogie entre cette interprétation d'une scène fictionnelle comme viol par une lectrice féministe, et la lecture de certaines pratiques sociales dans la continuité de la prostitution dans le discours féministe. De plus, la lecture de Friedman s'inscrit pour Sommers dans un ensemble plus large d'interprétation critique féministe des *textes* qui cette fois repose sur l'identification d'un *sous-texte* humiliant pour les femmes. On peut comprendre cette opposition entre texte et sous-texte comme un reproche de surinterprétation, qui dans tous les cas nie à l'interprétation du viol toute prétention littérale. Par ailleurs, pour réfuter la caractérisation de la scène comme viol

---

24. Christina Sommers, « Do These Feminists Like Women ? », *Journal of Social Philosophy*, vol. 21, n° 2-3, 1990, p. 66-74.

dans cette réponse et la requalifier comme du *rough sex* où le plaisir est partagé, Sommers renvoie aux constats empiriques de Helen Taylor sur la lecture majoritaire de cette scène, plutôt que de construire elle-même une lecture interne de la scène. L'argument par la réception est cohérent avec la ligne critique de Sommers : l'étude de Taylor lui permet de poursuivre la construction d'une majorité silencieuse des femmes de bon sens contre les excès interprétatifs d'un féminisme plus radical.

Dans une nouvelle réponse qui constitue le quatrième temps de la controverse, Friedman doit à la fois défendre sa propre qualification de la scène et répondre à l'argument de la réception empirique majoritaire. Sa démonstration, cette fois très longue, suspend pour la première fois l'indistinction entre le film et le roman pour marquer un retour vers la référence au roman comme texte original : « Instead of mystifying the readers of this essay with abstract references to it, I shall quote some of it at length after noting some of the relevant background narrative<sup>25</sup> ». Étonnamment, l'argumentation de Helen Taylor pour défendre la thèse opposée s'appuyait exactement sur le même *ethos* de lectrice de près : « It is possible to interpret the scene as rape if you do not read the novel too closely<sup>26</sup> ». Friedman cite plus particulièrement le paragraphe qui conclut la scène et précède l'ellipse, mais sans reproduire la dernière phrase :

Il la souleva dans ses bras et s'engagea dans l'escalier. Scarlett avait la tête écrasée contre son torse et elle entendait les lourds battements de son cœur sous ses oreilles. Il lui faisait mal et elle cria, d'une voix étouffée, effrayée. Il montait l'escalier dans l'obscurité totale, le montait, le montait, et elle était folle de peur. C'était un étranger, un désaxé et elle se trouvait dans une profonde obscurité qu'elle ne connaissait pas, plus profonde que la mort. Il était comme la mort, l'emportant dans ses bras qui lui faisaient mal. Elle hurla, se raidit contre lui, et il s'arrêta brusquement sur le palier et, la retournant d'un coup dans ses bras, il se pencha et l'embrassa si sauvagement et si complètement que tout s'effaça dans son esprit en dehors des ténèbres dans lesquelles elle sombrait et des lèvres sur les siennes. Il tremblait, comme s'il se tenait face à un vent violent, et ses lèvres, allant de sa bouche vers là où le peignoir avait glissé de son corps, trouvèrent sa chair douce. Il murmurait des mots qu'elle n'arrivait pas à entendre, ses lèvres éveillaient des sensations qu'elle n'avait jamais ressenties auparavant. Elle était l'obscurité et il était l'obscurité et rien n'avait jamais existé avant ce moment-là, seule l'obscurité et ses lèvres sur les siennes. Tout à coup, un frisson sauvage la parcourut comme jamais elle n'en avait connu jusqu'alors : de joie, de peur, de folie, d'excitation, d'abandon devant des bras trop forts pour elle, des lèvres trop pressantes, un destin qui allait trop vite. Pour la première fois de sa vie elle avait rencontré quelqu'un, quelque chose de plus fort qu'elle, quelqu'un qu'elle ne pourrait ni tyranniser ni briser, quelqu'un qui la tyrannisait et la brisait. *Sans comprendre comment, ses bras furent autour de son cou et ses lèvres tremblantes sous les siennes, et ils montaient, ils montaient à nouveau dans l'obscurité, une obscurité douce et tournoyante et enveloppante*<sup>27</sup>.

L'analyse linéaire de la scène (enrichie d'une contextualisation narrative) se double d'un examen conceptuel construit autour de deux définitions possibles du viol, l'une étroite, l'autre

25. Marilyn Friedman, « Does Sommers Like Women? More On Liberalism, Gender Hierarchy, and Scarlett O'Hara », *Journal of Social Philosophy*, vol. 21, n° 2-3, 1990, p. 75-90.

26. Taylor, *Scarlett's women*, *op. cit.*, p. 132.

27. Margaret Mitchell, *Autant en emporte le vent*, trad. Josette Chicheportiche, Paris, Gallmeister, 2020, vol. 2, p. 586-587 (je souligne).

plus large. Friedman se contente de montrer que la caractérisation en vertu d'une définition étroite n'est pas déraisonnable, « *perverse* », si l'on estime que l'excitation de Scarlett au milieu de la scène – puisque, souligne Friedman, « the text makes this fact quite clear » – ne la rend pas pour autant consentante (*willing*). Elle affirme qu'une définition plus large du viol comme contact sexuel « *initiated* forcibly or against the will of the recipient », qu'elle renomme « domination sexuelle », s'applique en revanche indiscutablement à la scène. Friedman peut ainsi réaffirmer l'analyse féministe traditionnelle de cette scène en lui donnant davantage de densité narrative, mais en mettant le concept de viol au sens strict en retrait :

Butler, a man of overpowering physical strength, carries O'Hara up the stairs forcibly, he crushes her head against his chest, he hurts her, he stifles her against him, he is like death, she screams, she is wild with fear, he kisses her savagely, bruisingly, he bullies and *breaks* her. What is one to think? Can anyone seriously doubt that this scene is one of sexual domination? Yes, O'Hara becomes aroused by the encounter. That is precisely what some feminist theorists have objected to: she becomes aroused by being sexually dominated<sup>28</sup>.

Que faut-il faire alors des lectures des enquêtées de Helen Taylor ? Friedman répond à cette question : « I disagree with fan understanding of the sex scene for reasons based on the narrative itself [...] If I am right about my interpretation, this would not be the first "error" that fans of the book have committed<sup>29</sup>. » La spécialiste de philosophie soutient ici une détermination du sens par le texte, bien qu'elle ait travaillé en parallèle les désaccords possibles sur les définitions du viol maniées pour l'interpréter. En somme, Friedman juge que ces femmes se trompent et que cela arrive de se tromper. Cependant, elle souligne aussi que l'interprétation majoritaire n'est précisément pas unanime parmi les enquêtées de Taylor et elle se réjouit que de plus jeunes lectrices-spectatrices aient une vision différente de la scène : c'est pour elle le signe que les désirs des femmes sont en train de changer, d'autant que l'identification de ces lectrices à Scarlett dans le roman vient d'abord de leur admiration pour une héroïne rebelle qui échappe aux normes de genre de son milieu social. Dans la perspective féministe de Friedman, l'évolution de la réception de la scène de l'escalier est souhaitable et l'étude de Taylor en donne des signes encourageants.

Cette longue analyse donne là encore matière à réponse dans le cinquième et dernier texte de cette controverse. Tout d'abord, Sommers estime que Friedman se retrouve dans une contradiction en affirmant elle-même la thèse machiste que récuse le discours féministe puisqu'elle avancerait simultanément « the idea that what happened to Scarlett was a form of rape and that Scarlett "liked it" and that the women who read about it are vicariously and pleurably excited by it all<sup>30</sup> ». À nouveau, la réception est conçue selon un glissement des affects intradiégétiques de Scarlett aux affects extradiégétiques des lectrices-spectatrices à partir du moment où il y a expérience érotique par procuration, c'est-à-dire vécue par le biais de l'identification à Scarlett. Ce glissement était déjà présent implicitement dès le premier

---

28. Friedman, « Does Sommers Like Women ? », art. cit., p. 86.

29. *Ibid.*, p. 89.

30. Christina Sommers, « Argumentum ad Feminam », *Journal of Social Philosophy*, vol. 22, n° 1, 1991, p. 14.

texte, où les affects de lecture face à la situation fictionnelle et les désirs engageant des situations sociales réelles étaient mis sur le même plan. De plus, la valorisation d'une évolution de la réception dans le texte de Friedman devient là encore emblématique selon Sommers d'une prétention illibérale et totalitaire à contraindre et rééduquer les désirs pour les rendre sexuellement corrects, prétention qu'elle attribue au *gender feminism*. Cette critique permet à Sommers de se revendiquer d'un féminisme libéral qui se refuse à « manage the dreams, yearnings and passions of any segment of the public<sup>31</sup> ».

Christina Sommers ne répond jamais à l'argumentation interne de Friedman. Pourtant, on voit à quel point la caractérisation de la scène constitue la charnière de la controverse et de ses positionnements respectifs : Sommers ne présente pas sa défense du sexuellement incorrect comme une défense du droit à désirer ou prendre plaisir au viol, qu'il soit fictionnel ou réel, et la réception d'*Autant en emporte le vent* révèle un désir érotique légitime dont l'actualisation ne poserait pas problème. À l'inverse, voir la scène comme un viol conduit Friedman à porter un regard critique sur son érotisation dans le récit (comme mystification de ce qu'est réellement le viol) et dans la réception, dans la mesure où cela crée pour elle les conditions d'existence de la violence sexuelle réelle. Pour le dire autrement, Friedman et Sommers pensent toutes deux que le viol est inacceptable, mais sont en désaccord sur ce qui constitue un viol, donc sur ce qui constitue un comportement sexuel inacceptable. En revanche, elles partagent une conception de la fiction et de la réception où le monde réel est pleinement engagé. Aucune des deux autrices ne fait de la fiction un lieu d'expérimentation cathartique ou un domaine autonome doté de ses propres normes. Cela explique l'impossibilité de dissocier la caractérisation narrative et les affects de réception liés à l'érotisation : il n'est jamais question dans cet échange de défendre le droit des femmes à prendre plaisir *au viol* dans un espace fictionnel protégé et bien séparé de la réalité sociale<sup>32</sup>.

## 2. Discours en ligne de lectrices-spectatrices : genre, identification et négociation conductive de l'interprétation

L'étude de Helen Taylor à la fin des années 1980 constitue une première contribution essentielle pour comprendre la réception de cette scène par des lectrices-spectatrices réelles. Son questionnaire, cependant, ne comporte aucune question portant explicitement sur l'interprétation de cette scène mais des questions ouvertes sur les souvenirs associés à l'œuvre, qui ont conduit ses correspondantes à évoquer la scène. L'absence d'accès direct aux données recueillies ne permet pas un retraitement à partir de nouvelles interrogations. Surtout, la dimension dialogique des réponses est difficile à évaluer : les réponses des lectrices-spectatrices sont produites isolément et dans une interaction asynchrone limitée. Construire de nouvelles données autour de la scène de l'escalier permet donc à la fois d'actualiser dans

---

31. *Ibid.*, p. 16.

32. Taylor dans son ouvrage insiste au contraire sur la différence entre l'expérience par procuration grâce à la fiction et l'expérience réelle de la violence : « A vicarious enjoyment of Rhett's violent passion [...] is no indication that a reader-viewer condones male violence, or indeed secretly wishes to be treated in such a way in order to achieve her own sexual fulfilment » (*Scarlett's Women, op. cit.*, p. 137).

une certaine mesure l'enquête, de répondre à de nouvelles questions théoriques sur son interprétation et d'en étudier la dimension coductive en privilégiant des discours produits dans des espaces publics numériques qui favorisent les interactions entre interprètes. Élaborée par Wayne Booth, la notion de coduction permet d'envisager l'interprétation comme un processus intersubjectif, qui n'est ni affaire de déduction ou d'induction, ni simplement subjectif : « we do not first come to know our judgment and then offer our proofs; we change our knowledge as we encounter, in the response of the readers to our claims, further evidence<sup>33</sup>. »

Pour cela, j'ai réuni un corpus de commentaires YouTube associé à un extrait vidéo isolé du film, ainsi qu'un corpus de fils de discussion relatifs au roman sur le réseau social de lecteur-riche-s Goodreads, engageant à chaque fois un débat sur notre scène<sup>34</sup>. Cette méthodologie présente cependant des limites importantes : les discours de réception ne peuvent être contextualisés qu'à partir de l'environnement numérique et des interactions entre internautes. Le genre des interlocuteur-riche-s est une donnée que l'on peut fréquemment construire à partir de leur identité numérique mais qui reste aussi souvent indéterminée<sup>35</sup>. Je retiens donc ici les données qui construisent « du genre », principalement dans le but de distinguer les lecteurs et/ou spectateurs des lectrices et/ou spectatrices.

### **Fantasmer sur Rhet Butler : enjeux de genre et paradoxe**

Contrairement au corpus Goodreads qui est presque exclusivement féminin (et porte sur le roman), le corpus YouTube associé à un extrait de la scène du film fait apparaître un environnement mixte. Comment les discours de réception engagent-ils alors le genre des spectateur-riche-s ?

Favorable aux expressions affectives lapidaires face à la scène, le corpus YouTube présente un grand nombre d'expressions positives, qu'il convient cependant de distinguer et qui n'engagent pas le genre de la même façon. Tout d'abord, la scène fait l'objet d'un ensemble plutôt mixte de commentaires amusés ou légèrement graveleux, comme « well,

---

33. Booth élabore le concept afin de penser le rapport éthique aux œuvres et leur évaluation. J'en fais donc un usage plus étendu (*The Company We Keep. An Ethics of Fiction*, Berkeley, University of California Press, 1988, p. 76).

34. Les commentaires sur la plateforme YouTube, produits entre 2010 et 2022, ont été exportés sous la forme d'un tableau de données à partir de la page « Gone with the Wind-Rhett carrying Scarlett up stairs.avi », [www.youtube.com](http://www.youtube.com), 24 février 2010. Les fils de discussion sur Goodreads ont fait l'objet d'une sauvegarde au format HTML. Pour cet article, les données étudiées sont issues des fils suivants : « Abusive Relationship », [goodreads.com](http://goodreads.com), 25 octobre 2012 (commentaires de 2012 à 2015), « Did Rhett rape Scarlett ? », [goodreads.com](http://goodreads.com), 2 septembre 2021 (commentaires de 2021 à 2023), « If the sequel to the book would have been written, do you think Rhett and Scarlett would have gotten together eventually ? », [goodreads.com](http://goodreads.com), 25 juillet 2012 (section de la discussion en 2014). Je présenterai les données en dissimulant par des astérisques tout élément du pseudonyme numérique qui risquerait d'identifier trop précisément les locuteur-riche-s, en conservant cependant les prénoms.

35. Cela suppose de considérer pleinement le genre comme une présentation de soi qui fait l'objet d'une interprétation par autrui. En dehors des moments où un-e internaute indique explicitement qu'il ou elle est un homme ou une femme, le pseudonyme numérique, sous ses multiples formes, construit souvent un genre par l'emploi soit d'un prénom féminin ou masculin, soit d'un titre de civilité intégré au pseudonyme.



someone had a good night » (Herr Dávid) ou « That is one satisfied woman, I must say » (Cheryl W\*). En revanche, lorsque les commentaires expriment des affects érotiques ou romantiques, aucun n'est clairement attribuable à un homme. Il s'agit alors de dire de façon lapidaire combien Rhett Butler / Clark Gable est attirant et viril, ou bien combien la scène est érotique ou romantique : « THIS SCENE SINGLE HANDEDLY MADE ME FALL IN LOVE WITH RHETT BUTLER AND GWTW » (Lidia M\*), « \*Faints\* » (Kendra De V\*), « This is one of the hottest scenes ever put on film » (Barbara W\*), « i love this scence its so romatic in a strange way cause you can see how much it hurts rhett loves another man. Rhett just wants scarlett to want him and love him » (Elizabeth C\*).

Un ensemble transversal de commentaires commente la scène en imaginant une forme d'actualisation par identification avec l'un des personnages. Si le genre des interprètes n'est pas toujours déterminé, ces projections ou transpositions ne se font pas de manière aléatoire : Maheetha B\* se projette dans la position de Scarlett : « I want a man like Rhett Butler to carry me up the stairs ». L'interprète dont l'identité numérique n'est pas explicitement genrée, qui se projette dans le rôle de Rhett (plaçant sa femme dans le rôle de Scarlett), dit en plaisantant « Next time me and my wife get into a fight (we don't very often, we actually get along) I'm going to carry her to bed like that. 😊 » (A.W. S\*) et se voit alors qualifié de « Very good man! 👍👉❤️ » (M L). De même, l'interprète qui se projette dans la position de Scarlett et affirme « If a man carried me up the stairs like that after we fought and laid into me with such passion, I wouldn't be smiling, I'd be begging for more... » (The Catholic Corner) reçoit la réponse approbatrice « You go girl » (Andrew F\*). Lorsque la projection dans l'interaction déroge à l'alignement supposé, le locuteur le souligne : « I'm a man, at least insofar that I have a penis, but even I would let Clark Gable carry me up the stairs » (MadsA\*1). Dans tous les cas, jamais les rôles de genre ne sont *inversés* dans ces projections : par son comportement sexuel dans cette scène, Rhett Butler incarne un modèle de virilité dans lequel une projection féminine ne semble pas possible ouvertement<sup>36</sup> ; les commentaires mettent aussi en évidence que ce qui est désiré, romantisé ou érotisé, et c'est d'abord l'intensité du désir et de la passion de Rhett que ses actions dans cette scène permettent aux interprètes d'inférer – et non la terreur de Scarlett.

Cependant, la projection érotisée dans la scène sexuelle n'efface pas la dimension éminemment paradoxale, qui resurgit dans plusieurs commentaires : *vouloir* une situation dans laquelle on est contraint-e sexuellement, donc contre son gré. L'échange entre regulators88 (qui dit dans un autre commentaire se prénommer Scarlett) et needles1987 témoigne de ce paradoxe : « I wish that I could've been Vivien Leigh in that scene. To go upstairs and have Rhett (Clark Gable really) "rape" me ! He knew how to satisfy Scarlett ». needles1987 lui répond : « If you wanted it to happen, then it wouldn't be rape ». regulators88 précise alors : « Which is why I put rape in quotations. I wouldn't think it to be rape ! – If you ever read the book you would understand that both Rhett and Scarlett wanted that to happen. Hence the way Scarlett acts the morning after ! » On voit que l'action désirée ici est

36. Cela n'exclut pas en revanche qu'une projection dans le rôle de Scarlett désirant Rhett se formule dans des termes plus actifs, voire agressifs, comme butterbeanbby95 qui « would of rip da clothes off his sexy ass ».

bien qualifiée de viol, et que c'est précisément le fait qu'elle soit souhaitée qui disqualifie dans le même temps le terme. La projection est maximale et engage à la fois le désir de la spectatrice et celui de Scarlett : le renvoi au roman permet à la lectrice-spectatrice d'avancer que le paradoxe est le même pour la scène projetée et pour la scène interprétée – celle qui subit le « viol » veut en fait que cela arrive.

La deuxième projection engage non plus un scénario imaginaire avec l'acteur ou le personnage d'*Autant en emporte le vent* mais une norme extra-littéraire de comportement masculin : on passe d'un « je voudrais être à la place de Scarlett » fantasmatique à un « je voudrais que les hommes se comportent comme Rhett » normatif, de l'immersion à l'application<sup>37</sup>. Le paradoxe, pourtant, est le même : « That was so sexy, I wish men would behave like a man nowadays, not if we didn't want this, but come on who wouldn't want that ! » (zuzu's petals<sup>§</sup>). À nouveau, Rhett incarne à lui seul le comportement viril par excellence mais le paradoxe de la contrainte se résout cette fois dans la mesure où cette virilité serait pour zuzu's petals<sup>§</sup> universellement désirable pour les femmes (et pas seulement désiré par Scarlett ou la lectrice-spectatrice)<sup>38</sup>.

Or les expressions érotiques *féminines* qui parsèment les commentaires font aussi l'objet d'un stigma particulier dans les interactions : « So many women in the comments turned on by marital rape. Yikes » (sortilegus). La disqualification du terme « viol » fait l'objet d'un commentaire similaire et situé : « I'm a dude, and all the chicks on here saying Rhett forcing Scarlett to have sex with him against her will doesn't count as rape is why I have a hard time respecting the general population of women » (www9311). Le genre s'exprime donc aussi dans la coduction comme une attente supérieure d'identification et de sensibilité à la violence sexuelle vis-à-vis des spectatrices<sup>39</sup>.

---

37. Ce sont les deux modalités de la lecture référentielle distinguées par Marie-Jeanne Zenetti dans ce même dossier (« Théoriser la lectrice ? Lecture référentielle et lecture savante », *Revue – Revue électronique de littérature française*, vol. 17, n° 2, 2023, p. 143-156).

38. La célébration de la masculinité de Rhett Butler est partagée par des spectatrices et des spectateurs, mais elle n'entraîne pas le même positionnement : zuzu's petals<sup>§</sup> désire de vrais hommes pour elle, alors que d'autres commentaires envisagent la dimension normative de la scène dans la mesure où Rhett renvoie à un modèle général auquel se conformer pour performer leur masculinité, ce qui ne se formule pas en termes de désir mais de norme ou de vérité générale. Il est significatif que la seule projection imaginaire claire dans le rôle de Rhett (celle d'A.W. S\* citée plus haut) se formule de façon distanciée et avec humour. Le miroir entre l'interprétation narrative et la vérité générale est au contraire explicite dans le commentaire de Tyson TNT J\* : « Rhett was a true alpha male. Women don't like weak submissive men who lets the woman control everything. She was giving him a challenge but definitely was turned on by him. ». L'application à une communauté masculine est encore plus nette dans le commentaire de SRT8Driver (dont le pseudonyme connote la masculinité) : « even as a little kid watching this I saw the difference in what a 'take charge' man does.. Scarelt was a dizzy little cock-tease, Rett was having none of it – and thats' how you do it, Ashley was as beta-male as it got, he'd never take charge like Butler and set Scarlet straight... ». D'une façon plus large, les commentaires qui renvoient à des cadres interprétatifs masculinistes (les femmes sont attirées par des hommes dominants, parfois avec explication psycho-évolutionniste) ou qui réfutent la possibilité du viol conjugal par une conception du mariage fondée sur le devoir conjugal et le consentement sexuel féminin irrévocable, émanent *systématiquement* d'internautes identifiés par un prénom masculin.

39. À ce dernier commentaire, Semaphore répond que cette position interprétative concerne aussi beaucoup d'hommes qui « ne comprennent pas que forcer quelqu'un à coucher avec vous, c'est un viol ».

### Lire à travers *Scarlett* ou lire un viol : faut-il choisir ?

Le désaccord interprétatif sur la caractérisation de la scène d'*Autant en emporte le vent* n'oppose pas d'un côté lecteurs-spectateurs, de l'autre lectrices-spectatrices. Pourtant, on peut faire l'hypothèse que l'interprétation d'un viol soulève des difficultés spécifiques pour des interprètes qui d'une part pratiquent une immersion forte dans le récit d'*Autant en emporte le vent*, d'autre part construisent des affects de réception – notamment romantiques et érotiques – structurés par l'identification au personnage principal féminin. Si ces traits de réception sont effectivement d'abord ceux des femmes dans le cas de cette œuvre-là dont elles sont le public privilégié<sup>40</sup>, alors on peut problématiser ainsi la réception de la lectrice-spectatrice : si l'expérience vécue par identification à *Scarlett* est centrale pour les lectrices-spectatrices, alors percevoir ou non la scène comme un viol n'est pas neutre pour l'expérience de réception.

### Renvoyer à l'intériorité de *Scarlett* dans le roman : point de vue et identification

Dans les débats sur la caractérisation de la scène, le renvoi fréquent au roman dont le texte favorise une construction beaucoup plus dense de l'intériorité de *Scarlett* pourrait corroborer cette hypothèse. Certes, les lectrices ne sont pas les seules à renvoyer au roman comme preuve ou explication. Ainsi, dans le corpus YouTube, Russell H, lecteur d'une version abrégée du roman, est l'auteur de soixante-six interventions et répond à un grand nombre des commentaires qualifiant la scène de viol en demandant (une quinzaine de fois) pourquoi *Scarlett* est toute contente et sourit le lendemain ou en invitant (sept fois) à lire le livre. Un autre internaute renvoie également au livre avec une interprétation opposée : « This scene was very rape-ish in the book. I felt super uncomfortable reading it » (Hamdi Ali H\*).

Cependant, les commentaires qui proposent une paraphrase plus dense de la scène dans le roman proviennent de lectrices ainsi que de deux internautes dont le genre reste indéterminé. Le roman garde probablement sa valeur de « texte original » mais il est surtout convoqué pour sa densité expérientielle :

in the book it said that he kissed her so lovely and it made her want him as much as he wanted her.  
(Rouaa M)

In the book it is beautifully explained was scared at first and she struggled but he kissed her with such passion that the world around her disappeared [*sic*] and she wanted him as badly as he wanted her. And since it is quite difficult to show her emotions and thoughts in the movie, they showed it with her happiness the morning after. Anyone who says it is abuse or rape clearly wasn't paying much attention to the storyline of the movie and sure as hell never read the book. It was actually an incredibly passionate scene in both the book and the movie – this was the moment *Scarlett* stopped daydreaming about Ashley. (Nevena G\*)

---

40. Il ne s'agit pas de dire que l'immersion et la réponse affective sont des traits de lecture par définition féminins, mais de poser que ce roman, par ses caractéristiques narratives, génériques et son inscription dans le champ littéraire, favorise ce type de réception chez les femmes plutôt que chez les hommes.

Ces lectrices-spectatrices insistent sur la passion qui se dégage du roman, que celle-ci peine ou non à se transmettre de façon univoque à la mise en scène du film, sur l'intensité du baiser comme charnière et sur le désir de Scarlett. Au contraire, lorsque Paul A\* défend l'interprétation comme viol en renvoyant au roman, c'est en passant rapidement sur les sentiments de Scarlett (il répond à Russell H dont l'objection est le sourire de Scarlett) et en se déplaçant immédiatement vers le point de vue de Rhett, ses décisions éthiques, et ses implications par application au monde extra-littéraire :

Because she thought it was great and was happy about it, it's given in the book where we know more about her thoughts. – However, Rhett didn't know that. If he does that to another woman who doesn't realize she wants to have sex with him halfway through the act everyone who hears about it would agree that it's rape. For good reason. – My point is that no man should ever do what Rhett did during there. Nobody can read minds, if she says no and struggles to get away from you don't start kissing her, carry her to bed, and then have sex with her.

Le lecteur-spectateur ici se pense et interpelle autrui comme sujet éthique implicitement masculin dans une interaction sexuelle avec une femme, depuis la position de Rhett, de ses perceptions et de ses décisions. Dans la problématique qu'il formule, qui touche aux implications extra-littéraires et normatives de la scène, le point de vue et donc l'excitation érotique de Scarlett relèvent de l'accident, alors qu'elle était le point d'intérêt des résumés précédents. Le geste d'identification est donc totalement différent<sup>41</sup>.

### Une expérience d'immersion en tension

Les lectrices-spectatrices qui débattent sur la caractérisation de la scène sont en fait confrontées à une tension interprétative dont la mise est à la fois l'immersion dans un monde narratif cohérent et vraisemblable d'une part et la définition extra-littéraire du viol d'autre part. La séquence narrative permet d'envisager successivement ce que *fait* Rhett, et ce que *ressent* finalement Scarlett, juste avant et après l'ellipse. Or cette séquence ne répond pas entièrement à la représentation extra-littéraire du viol : « I doubt Scarlet would have woken up happy and smiling had it really been a sexual assault<sup>42</sup> ». À plusieurs reprises, le raisonnement des lectrices-spectatrices est le suivant : le viol est défini par l'expérience traumatique d'être violée ; or la réaction de Scarlett est euphorique, donc dire que c'est un viol revient à dire

---

41. On retrouve le même type d'appropriation située du débat de caractérisation dans le fil de discussion « Abusive Relationship » où l'un des rares lecteurs, Michael, intervient à deux reprises : tout d'abord en approuvant le commentaire initial et en déplorant l'attitude générale des lectrices vis-à-vis de Rhett alors que son comportement pourrait être qualifié de harcèlement voire de viol, puis en réagissant à la caractérisation alternative de la scène comme « angry sex ». Il s'interroge alors sur le risque que la différence entre un viol et ce type d'interaction sexuelle ne dépende que d'une décision rétrospective : « How would the man actually know, until way too late ? He wouldn't, would he ? It could be labeled anything, making him either a hero like Rhett – or, as with today, a rapist and destroying his life. » Le commentaire est ici plus inquiet d'un potentiel arbitraire féminin par contraste avec le progressisme affirmé de Tom A\*, mais relève de la même projection dans la position de Rhett.

42. Teresa, fil de discussion « Abusive Relationship », [goodreads.com](https://www.goodreads.com).

quelque chose de scandaleux sur le viol en général si cette scène doit rester vraisemblable<sup>43</sup>. À l'inverse, conclure à partir de la réaction de Scarlett, c'est risquer la norme « non c'est non » comme fondement de la définition de viol, comme en témoigne l'hésitation de cette lectrice qui oscille entre le début et la fin de la séquence, entre les actions de Rhett qui répondent à cette définition et le point de vue de Scarlett sur son expérience :

I took a look at the text itself. If not wanting to take NO for an answer, is rape (which of course it is) ... then yes, it started out as rape. But if you read on, there is joy, thrill, excitement and passion, rapture and ecstasy on Scarlett's side as well. There is talk of being used, brutally during the wild mad night but also of her glorying in it. So, is it rape or conquest? Having kissed and made up in my life but never in the midst of a fight or argument myself, I cannot decide. I prefer to take the characters' word for it and say « no »<sup>44</sup>.

Au contraire, l'analyse féministe peut aisément donner une cohérence à cette discordance en la désignant comme une (fausse) croyance idéologique. Mais dire que ce récit est *faux*, c'est risquer la vraisemblance et l'illusion référentielle, conditions de l'immersion dans le monde fictionnel, d'autant plus que c'est l'expérience de Scarlett qui est alors disqualifiée – or le récit construit l'immersion autour de son point de vue pour la lectrice-spectatrice.

On a donc une tension entre l'interprétation féministe qui réfléchit aux conséquences politiques des représentations en termes de normes de comportement, et son coût pour l'expérience affective et esthétique de réception. C'est ce dont témoignent de façon saisissante les commentaires d'une spectatrice, Erin W :

Well I must admit I'd much rather see the scene that way. It would make it a great deal less maddening to watch. – I'll watch – a few more times and try to fit it into my head that way as opposed to my initial assessment and hopefully feel much more at ease watching the film from now on.

That's the way I'll try to look at it, but I still think it's slightly iffy territory to illustrate that just carrying a woman off to have your way with her despite her protesting is okay because she'll be receptive to it in the end. – In this case, that might have been true, but it's still a dangerous portrayal of a situation that could have easily become marital rape had she continued to protest as it looks as if he would have carried on regardless<sup>45</sup>.

On voit ici que la dimension lacunaire du texte et l'ellipse en particulier laissent un espace de négociation de cette tension en imaginant comme un scénario *vraisemblable* qu'après le moment d'agression initial, Scarlett devienne pleinement consentante. La coduction sou-

---

43. On retrouve l'argument final de Christina Sommers déjà mentionné. Ce raisonnement explique certainement dans les échanges entre lectrices-spectatrices l'indignation spécifique contre l'interprétation de la scène comme viol *au nom des victimes de violences sexuelles* dont l'expérience n'a précisément rien à voir avec celle de Scarlett : « There was no rape in this movie this scene is most certainly not rape and to insinuate that is actually insulting and insensitive to actual rape victims. This was an unconventional expression of love. NOT RAPE » (Krystal B\*).

44. Yvette, fil de discussion « Did Rhett rape Scarlett ? », [goodreads.com](https://www.goodreads.com).

45. Les données sont ici lacunaires : Erin W échange très probablement avec un-e interlocuteur-riche dont les réponses ont été supprimées.

tient ici un travail cognitif et émotionnel destiné à produire une expérience de réception plus satisfaisante.

### Conserver ce qui fait sens pour *Autant en emporte le vent* : cinq lectures

Les lectrices-spectatrices ne doivent pas seulement donner un sens à cette scène isolément mais de surcroît *faire sens* de cette scène avec l'histoire d'*Autant en emporte le vent* dans son ensemble, non seulement en termes de cohérence narrative mais aussi de cohérence générique et esthétique. En guise de conclusion de l'analyse, je voudrais donc approcher cette dernière question en confrontant les interprétations qu'élaborent cinq lectrices sur Goodreads.

Meghan et Carrie partagent la même position sur la caractérisation : il ne s'agit pas d'un viol. Leur position donne en même temps sens à la scène à l'intérieur de l'horizon d'attente de la *romance*. Meghan souligne le moment de révélation que constitue la scène pour Scarlett, qui prend conscience à la fois de l'amour et de la force de Rhett grâce à son agressivité sexuelle :

There wasn't anything in the text to indicate that Scarlett was not a willing participant in the act what was described in the little that was written about she enjoyed herself (nobody on this thread has ever had angry sex?). By Rhett being more of the aggressor he somehow opened her eyes and made her realize that that relationship wasn't a game to him, she finally realized that he did love her and wanted her. [...] Scarlett needed someone as strong as she was. The other two men she married were weak little boot lickers. She got what she didn't even know she was looking for<sup>46</sup>.

Carrie de son côté privilégie l'effet esthétique et affectif lié au tragique du bonheur manqué, de la potentialité narrative non actualisée :

That was not rape darling, that was something else entirely. And Scarlett awoke the next day thinking she and Rhett had a new start, so she was happy, Rhett however thought that was a good bye and so he took Bonnie away. It its a true love story in that rereading it tippy see all these missed connections where if one person had looked back, asked why or was just a little more clear they could have been happy<sup>47</sup>.

Frills, Lara et Vanessa E\* qualifient pour leur part la scène de viol mais recréent une cohérence visiblement plus délicate en intégrant cet élément. Pour Frills, c'est un problème (parmi d'autres), et « loving it [*Autant en emporte le vent*] comes with the responsibility of recognizing its faults<sup>48</sup> » : il faut tout simplement accepter l'inconfort. Pour Lara, la contextualisation

---

46. Meghan, fil de discussion « Abusive Relationship », [goodreads.com](https://www.goodreads.com).

47. Carrie, *ibid.*

48. Frills, fil de discussion « Did Rhett rape Scarlett ? », [goodreads.com](https://www.goodreads.com). Frills a également produit un long commentaire sur le roman hors des discussions, centré sur le racisme d'un roman qu'elle dit être l'un de ses préférés. Elle propose de faire de la lecture du roman une expérience dense, réflexive et positive parce qu'ambivalente : « Be critical. Be shocked. Be angry. Be dazzled and then disgusted by your dazzlement » (« Frills And Quills's review of Gone with the Wind », [goodreads.com](https://www.goodreads.com), 29 novembre 2022).

arrache partiellement le viol à l'illusion référentielle en passant du niveau intradiégétique à son analyse comme *procédé* en production. Le viol est là, mais il faut écarter son sens littéral et le lire comme porteur d'une intention différente (et probablement plus cohérente) : « In books written by women before the before the 1970's in which the heroine is raped (and seems to enjoy it), the rape should be read as a euphemism for female sexual pleasure<sup>49</sup> ». Enfin, Vanessa E\* est l'une des rares lectrices à donner sens au viol dans la construction du personnage de Rhett et de la relation :

Sometimes a little force makes it sexy. I think that was the case here. It was rape and later in the « session » she liked the sex (I'm not saying she liked being raped). Idk if this makes sense, but I have mixed emotions about that scene. I think their relationship inside and outside of the bedroom was deeply complex. That scene deeply summed up their relationship, I think. He tried to make her love him and forget Ashley. He tried to make her have a womans heart. He tried to make her love being a mother. He tried to take her lumber mill away and become dependent on him. She may have liked the attention from him but she didn't need or want it. That's kinda, to me what the sex scene represents<sup>50</sup>.

Sans être bien certaine que cela fasse sens, Vanessa E\* tient ainsi ensemble mais en les distinguant le viol d'un côté et le plaisir érotique de Scarlett de l'autre, sans quitter le niveau intradiégétique.

L'étude de réceptions récentes d'*Autant en emporte le vent* montre que la scène dans laquelle Rhett emporte de force une Scarlett qui se débat pour se réveiller ravie le lendemain continue de ménager des effets érotiques évidents (et potentiellement stigmatisants) pour beaucoup de lectrices-spectatrices. De tels effets reposent sur un plaisir immersif polarisé par l'identification à celle que désire Rhett Butler, plaisir dont la contrepartie normative est de désigner comme viril et donc désirable un certain comportement sexuel. Nommer ce comportement par la catégorie de viol semble alors (le plus souvent) peu compatible avec le maintien de l'effet esthétique associé à la révélation érotique vécue par Scarlett : les implications normatives du comportement sexuel de Rhett créent dans ce cas une dissonance qui menace les plaisirs esthétiques apportés par l'immersion dans la fiction et l'identification à l'expérience érotique de Scarlett. Maintenir pour cette scène le plaisir de l'immersion dans l'histoire d'*Autant en emporte le vent* suppose alors pour celles qui ne rejettent pas la pertinence interprétative et critique de la catégorie de viol une négociation inconfortable, et un tel plaisir pourrait bien rejoindre ce que la philosophe féministe Sandra Bartky nommait « un paradis perdu et jamais retrouvé<sup>51</sup> ».

---

49. Lara, fil de discussion « Did Rhett rape Scarlett ? », [goodreads.com](https://www.goodreads.com).

50. Vanessa E\*, fil de discussion « If the sequel to the book would have been written, do you think Rhett and Scarlett would have gotten together eventually ? », [goodreads.com](https://www.goodreads.com). On peut noter l'utilisation par la lectrice d'un vocabulaire BDSM prudent qui renvoie la scène fictionnelle à des pratiques codifiées (et normalement consenties) d'érotisation de la violence dans le monde réel.

51. Sandra Lee Bartky, « Feminine Masochism and the Politics of Personal Transformation », *Women's Studies International Forum*, vol. 7, n° 5, 1984, p. 323-334.

## Bibliographie

- BARTKY Sandra Lee, « Feminine Masochism and the Politics of Personal Transformation », *Women's Studies International Forum*, vol. 7, n° 5, 1984, p. 323-334.
- BOOTH Wayne, *The Company We Keep. An Ethics of Fiction*, Berkeley, University of California Press, 1988.
- BROWNMILLER Susan, *Against Our Will. Men, women, and rape*, New York, Fawcett Columbine, 1993 [1975].
- *Le Viol*, trad. Anne Villelaur, Paris, Stock, 1976.
- CARBOU Guillaume et Gilles SAHUT, « Les désaccords éditoriaux dans Wikipédia comme tensions entre régimes épistémiques », *Communication. Information médias théories pratiques*, vol. 36, n° 2, 2019. [doi.org/10.4000/communication.10788](https://doi.org/10.4000/communication.10788)
- FETTERLEY Judith, *The Resisting Reader. A Feminist Approach to American Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1989 [1978].
- FLEMING Victor, *Gone with the Wind*, Selznick International Pictures / MGM, 1939, 228mn.
- FRIEDMAN Marilyn, « "They Lived Happily Ever After" : Sommers on Women and Marriage », *Journal of Social Philosophy*, vol. 21, n° 2-3, 1990, p. 57-58. [doi.org/10.1111/j.1467-9833.1990.tb00276.x](https://doi.org/10.1111/j.1467-9833.1990.tb00276.x)
- « Does Sommers Like Women ? More on Liberalism, Gender Hierarchy, and Scarlett O'Hara », *Journal of Social Philosophy*, vol. 21, n° 2-3, 1990, p. 75-90. [doi.org/10.1111/j.1467-9833.1990.tb00280.x](https://doi.org/10.1111/j.1467-9833.1990.tb00280.x)
- KAMEN Paula, *Feminist Fatale. Voices from the Twentysomething Generation Explore the Future of the Women's Movement*, New York, Donald I Fine, 1991.
- LAZARUS Margaret et WUNDERLICH Renner, *Rape Culture*, Cambridge Documentary Films, 1983 [1975]. Disponible sur [www.youtube.com](http://www.youtube.com)
- MATEI Sorin Adam et DOBRESCU Caius, « Wikipedia's "Neutral Point of View" : Settling Conflict through Ambiguity », *The Information Society*, vol. 27, n° 1, 2011, p. 40-51. [doi.org/10.1080/01972243.2011.534368](https://doi.org/10.1080/01972243.2011.534368)
- MITCHELL Margaret, *Autant en emporte le vent*, trad. Josette Chicheportiche, Paris, Gallmeister, 2020.
- RADWAY Janice, *Reading the Romance*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1984.
- SLAUGHTER Lynn, *Teen Rape*, San Diego, Lucent Books, 2004.
- SOMMERS Christina, « Should the Academy Support Academic Feminism ? », *Public Affairs Quarterly*, vol. 2, n° 3, 1988, p. 97-120. [jstor.org/stable/40435687](https://www.jstor.org/stable/40435687)
- « Feminist Philosophers Are Oddly Unsympathetic to the Women They Claim to Represent », *The Chronicle of Higher Education*, 11 octobre 1989. Disponible sur [chronicle.com](http://chronicle.com)
- « Do These Feminists Like Women ? », *Journal of Social Philosophy*, vol. 21, n° 2-3, 1990, p. 66-74. [doi.org/10.1111/j.1467-9833.1990.tb00278.x](https://doi.org/10.1111/j.1467-9833.1990.tb00278.x)
- « Argumentum ad Feminam », *Journal of Social Philosophy*, vol. 22, n° 1, 1991, p. 5-19. [doi.org/10.1111/j.1467-9833.1991.tb00016.x](https://doi.org/10.1111/j.1467-9833.1991.tb00016.x)
- *Who Stole Feminism ? How Women Have Betrayed Women*, New York, Simon & Schuster, 1994.
- TAYLOR Helen, *Scarlett's Women. Gone With the Wind and its Female Fans*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1989.
- ZENETTI Marie-Jeanne, « Théoriser la lectrice ? Lecture référentielle et lecture savante », *Relief – Revue électronique de littérature française*, vol. 17, n° 2, 2023, p. 143-156. [doi.org/10.51777/relief18428](https://doi.org/10.51777/relief18428)



## « Comme un organisme éminemment vivant » Entretien avec Juliette Mézenc, autour de *Elles en chambre*

MAXIME DECOUT, Sorbonne Université

ESTELLE MOUTON-ROVIRA, Université Bordeaux Montaigne

### Résumé

Publié en 2014, *Elles en chambre* est un livre consacré à la lecture ou à la relecture de quelques grandes autrices du XX<sup>e</sup> siècle. Juliette Mézenc, à travers de brefs chapitres, entre essai, récit et poème, interroge la façon dont ces autrices ont façonné son expérience de lectrice, dans le cadre d'une réflexion sur les conditions matérielles de l'écriture des femmes. Le texte, directement adressé aux lecteurs ou lectrices, traverse ainsi les « chambres » imaginaires de ces autrices, réactivant l'héritage de Virginia Woolf, et faisant de la lecture une forme d'hommage littéraire, un espace de réflexion sur la création et un geste de critique féministe. Cet entretien revient sur les principaux enjeux de ce travail.

Juliette Mézenc vit et écrit dans les Cévennes. Elle publie depuis 2014 aux Éditions de l'Attente : *Elles en chambre* en 2014, *Laissez-passer* en 2016, *Des espèces de dissolution* en 2019 et les *Cahiers de Bassoléa* en 2022. Elle est aussi l'autrice d'œuvres intermédiaires, comme par exemple le *Journal du brise-lames* (2020), à la fois livre et jeu vidéo littéraire, qui a également donné lieu à des performances. Elle a publié également des textes numériques, comme *Sujets sensibles* (2009) ou *Poreuse* (2012) chez Publie.net. Elle anime par ailleurs de nombreux ateliers d'écriture. Son travail, volontiers collaboratif, se situe entre les genres littéraires, interroge la souplesse des frontières et de l'identité, dans des textes souvent hybrides, parfois fragmentaires – le travail autour de la forme de l'almanach, dans les *Cahiers de Bassoléa* (2022), montre notamment ce souci de mêler les approches et les formats.

Le livre sur lequel revient cet entretien, tout particulièrement, s'intitule *Elles en chambre*. Il se présente comme un parcours adressé au lecteur ou à la lectrice, à travers les « chambres » de différentes autrices. Dans l'ordre d'apparition : Danielle Steel, Sylvia Plath, Shahrnouch Parsipour, Monique Wittig, Nathalie Sarraute, Hélène Bessette et Gertrude Stein. S'y ajoute une « chambre collective », à la fin de l'ouvrage, consacrée à la question des ateliers d'écriture. La « chambre » qui figure dans le titre, et qui constitue un motif présent tout au long de ce livre-parcours, est empruntée à Virginia Woolf, dont l'essai, *Une chambre à soi*, est ici un sous-texte cardinal. *Elles en chambre* interroge ainsi la question de la réception et de son genre à double titre : parce qu'il s'agit d'une forme proche de l'essai, agencée autour de l'expérience de l'autrice en lectrice, et parce qu'il s'adresse de façon privilégiée à des lectrices, invitées à parcourir à leur tour une histoire littéraire singulière, réévaluée au prisme des conditions matérielles de l'écriture.

*Maxime Decout et Estelle Mouton-Rovira (MD et EMR) – Le premier texte du recueil Elles en chambre est consacré à la figure de Danielle Steel. Alors que les portraits suivants sont davantage tournés vers la louange, c'est ici le registre satirique qui prend le pas sur le reste. Pourquoi avoir choisi cette romancière pour ouvrir le livre, et quelles conceptions de la lecture, ou plus précisément, quelles associations trompeuses entre genre littéraire et figures de lectrices permet-elle de mettre à distance ?*

Juliette Mézenc (JM) – Il se trouve qu'*Elles en chambre* est au départ un texte de commande de Caroline Hoctan pour le site de littérature [D-Fiction](#). C'est elle qui m'a suggéré le nom de Danielle Steel (entre autres autrices bien sûr, dont Monique Wittig, que j'ai retenue également).

La littérature est pour moi une expérience qui remue, affole les sens, stimule la pensée, déroute et met en mouvement, tout le contraire de ces livres que l'on chausse à la façon de pantoufles pour s'endormir et faire de beaux rêves. Je n'avais pas lu Danielle Steel, mais lorsque j'ai refermé le livre (je ne me souviens plus du titre), j'ai été prise d'une colère, une grande colère à l'idée que ce genre de texte pouvait être considéré comme de la littérature alors qu'il ne fait qu'entériner les pires clichés, sur l'amour et les femmes en particulier. On se situe justement avec Danielle Steel aux antipodes de ce qui comptait pour Virginia Woolf, « se libérer soi-même, découvrir ses propres dimensions, refuser les entraves ».

C'est grave parce que cette littérature, qui pour moi n'en est pas, se trouve destinée aux femmes (elles en sont les « cibles »), les assignant à un rôle dont on pourrait penser qu'il est complètement dépassé, celui de la femme-objet, de l'épouse modèle etc. C'est grave et même effrayant quand on songe aux millions d'exemplaires vendus dans le monde... D'où ma colère. Ceci dit, je me suis beaucoup amusée en écrivant ce passage en forme de jeu de massacre, c'est un exercice toujours très réjouissant, et j'aime l'idée que ce texte de colère ouvre le bal.

*MD et EMR – Les différentes « chambres » dessinent avant tout un autoportrait de lectrice, à partir d'une sélection d'autrices. Pourquoi les avoir ainsi rassemblées, selon quels critères ? Quelles logiques sous-tendent cette bibliothèque élective ? En quoi ces autrices ont-elles été décisives dans votre parcours de lectrice, mais aussi d'écrivaine ?*

JM – Caroline Hoctan m'avait plutôt demandé d'écrire des portraits d'écrivains oubliés, à redécouvrir, mais je venais de lire « Une chambre à soi » de Virginia Woolf qui m'a *curieusement* parlé. En fait, j'ai été étonnée qu'il me parle à ce point, un siècle plus tard, alors que la situation des femmes dans la société, et donc des écrivaines, a considérablement évolué. J'ai donc déplacé un peu la commande en me posant cette question : qu'en est-il des femmes qui ont écrit après Virginia Woolf, les choses ont-elles été plus faciles pour elles ?

J'ai ensuite choisi des écrivaines que j'avais lues et dont je voulais élargir et approfondir la lecture (Hélène Bessette, Sylvia Plath, Monique Wittig, Nathalie Sarraute, etc.) mais aussi d'autres que je n'avais pas lues, comme Sharnoush Parsipour. Il se trouve que j'ai une

amie iranienne et j'avais tout simplement envie qu'une iranienne soit présente dans le livre. J'ai lu pas mal d'autrices avant de tomber sur le magnifique *Femmes sans hommes* de Parsipour.

Gertrude Stein est apparue plus tard. Ce sont mes éditeurs, Franck Pruja et Françoise Valéry, qui ont dû insister, parce que je n'étais pas particulièrement attirée par sa littérature et que Gertrude Stein elle-même était plutôt autoritaire et misogyne, ce qui est sans doute lié au fait qu'elle passe pour un « génie ». Beaucoup sont encore fascinés par les artistes exécrables, comme si ça en faisait de meilleurs artistes.

Chaque beau livre me procure de l'enthousiasme, de l'énergie, parce qu'il me donne de l'air et l'envie d'écrire dans la foulée. Un beau livre ouvre des champs de possible, dans l'écriture et dans la vie. Ce fut le cas pour moi avec les textes de Plath, Sarraute, Parsipour, Bessette, Wittig, mais pas seulement ; je lis beaucoup d'autrices contemporaines dont la lecture m'allume, me ranime ; et j'ai régulièrement besoin d'être ranimée.

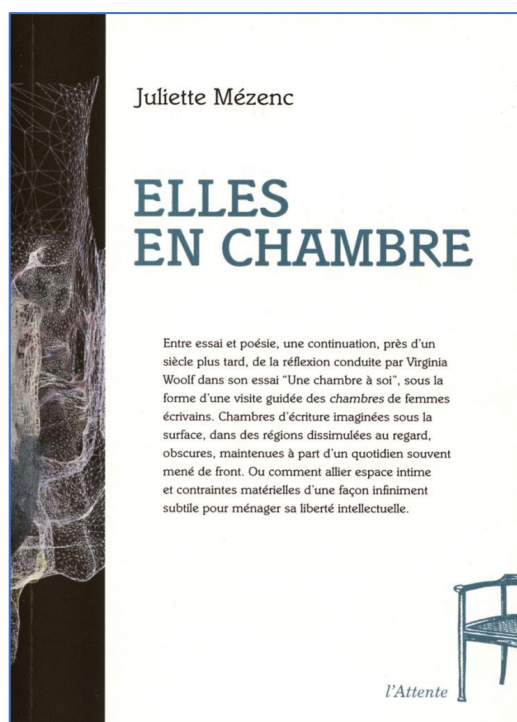


FIG. 1. Juliette Mézenc, *Elles en chambre*, Bordeaux, Éditions de l'Attente, 2014.

MD et EMR – *En effet, vous articulez aussi la question du genre (des femmes) avec celle des conditions matérielles de l'écriture : c'est tout l'enjeu de la référence à Virginia Woolf qui sous-tend l'ensemble du projet.*

JM – Il est encore aujourd'hui très difficile voire impossible de vivre de l'écriture, qui demande pourtant tant d'attention, tant de temps. Virginia Woolf disait qu'il fallait une rente pour écrire, et en effet la plupart des écrivains du passé étaient à la fois des hommes et des rentiers.

Aujourd'hui, le plus souvent, iels mènent une « double vie ». Le livre de Lahire, *La Condition littéraire*, fut un pavé dans la mare et j'ai l'impression que la situation des écrivain·e·s est un peu mieux comprise et donc considérée depuis, dans le milieu littéraire du moins. L'enjeu est en effet que le travail plus « alimentaire » ne grignote pas le temps d'écriture, ce qui est loin d'être évident à tenir sur la durée. Et je persiste à penser qu'il est encore plus difficile pour les femmes de trouver le temps d'écrire, parce qu'elles s'autorisent moins que les hommes à envoyer balader leurs enfants quand elles en ont, parce qu'elles font encore la plus grande partie des tâches ménagères, des courses etc. (80 % selon les statistiques, et je peine à croire que les autrices échappent totalement aux statistiques...).

*MD et EMR – Elles en chambre se présente comme un recueil poétique, mais c'est aussi un essai sur la littérature et sur la place des femmes en littérature. On peut y lire aussi des bribes de récit, puisque vous évoquez la vie des autrices, comme dans Sept femmes de Lydie Salvayre, où l'on retrouve quelques références communes, et qui est paru lui aussi en 2014. Comment cette forme hybride s'est-elle imposée, sur le plan générique ?*

JM – Cette « forme hybride » s'impose dès que j'écris. Je ne l'ai pas vraiment choisie. Il se trouve que mes textes s'écrivent dans une navigation permanente d'un genre à l'autre, ou plutôt dans un genre qui serait la littérature et où on ne soucierait pas de savoir dans quel rayon ranger le livre. C'est jouissif d'écrire sans se soucier du genre, de se dire qu'on peut tout *se permettre*. En un mot : inventer. Mon seul souci est de toucher juste, que le texte soit à la fois vrai et vivant : vrai parce que vivant, vivant parce que vrai. Ce qui passe par la langue, le souci de la langue, que je considère non comme un outil mais comme un organisme éminemment vivant avec lequel je crée des formes qui me dépassent, m'étonnent.

*MD et EMR – Le texte est écrit sur le mode d'une visite guidée où la narratrice s'adresse directement à un destinataire à l'aide du pronom « vous ». Ce destinataire est généralement non généré, hormis par exemple lorsque le « vous » est invité à venir s'entretenir avec Gertrude Stein qui, est-il dit, ne discute usuellement qu'avec des hommes (p. 73). On comprend alors implicitement que le lecteur est aussi et peut-être surtout une lectrice. Pourquoi cette interpellation continue du lecteur ou de la lectrice ?*

JM – J'avoue ne pas avoir trop pensé au genre du guide ni à celui des destinataires de sa parole, même si le « je » à la fin de l'introduction, c'est moi, l'autrice, et qu'on peut à raison imaginer que je suis *un peu* la guide de ce livre (qui se retrouve donc interpellée par Alice dans le passage sur Gertrude Stein). En fait, j'aimerais que mes lectrices et lecteurs voient avant tout un humain dans chacun de mes personnages, voire un vivant, avec sa voix, ses traits, son corps, la situation dans laquelle iel évolue, avant d'*identifier* une femme ou un homme ou un trans ou un blanche ou un noir, parce que nous appartenons à la même espèce et que nous avons tant en commun ! Les différences n'en sont que plus passionnantes et surprenantes. Elles devraient nous étonner plutôt que nous inciter à rabattre chacune et chacun dans une

catégorie, de genre ou autre. La hiérarchisation n'est alors jamais loin. Depuis quelques années maintenant et plusieurs textes, je fais exister Bassol/Bassoléa, qui n'est pas particulièrement genrée...

Ma question serait plus celle de l'*articulation* : comment s'articulent une femme et un ver de terre, une trans et un plant de camomille, des rancs de granit et une forêt de hêtre ? Qu'est-ce qu'ils peuvent, pensent, qu'est-ce qu'ils font ensemble ?

Quant à l'interpellation, elle est liée à la forme de la visite guidée, sans doute dans l'idée d'aller chercher puis d'accompagner lectrices et lecteurs qui n'auraient pas eu la chance de lire ces autrices, même si je pense au fond que c'est une chance d'avoir encore à les découvrir !



FIG. 2. Juliette Mézenc. Photo : Françoise Valéry.



*MD et EMR – Est-ce que vous pouvez revenir sur le « lirécrire » (p. 79) que vous évoquez ? Dans quelle mesure s’agit-il surtout de trouver des formes collectives, synchrones, comme c’est le cas avec les ateliers d’écriture (des lieux « éminemment politique[s] », p. 88), abordés dans « La chambre collective », mais aussi asynchrones (dans ce compagnonnage poétique avec les autrices, dont vous visitez les chambres de chapitre en chapitre) ?*

JM – J’ai évidemment besoin de solitude pour écrire, mais je n’écris jamais seule, c’est une solitude peuplée par les écrits de celles et ceux qui m’ont précédée, mais aussi par toutes les paroles que j’ai incorporées, retenues sans que je sache parfois que je les ai retenues, et qui reviennent dans l’écriture. Je lis beaucoup plus que je n’écris. Avant de me mettre au travail, j’ai besoin d’entrer dans un bain de littérature, de faire appel à des livres-compagnons, qui me donnent l’élan, le courage de me lancer à mon tour.

Finalement, je me rends compte que lorsque je prépare une proposition pour un atelier d’écriture, j’essaie de fabriquer ce « bain de littérature » pour les autres, de créer des conditions suffisamment bonnes pour que les participantes (dans ce cas on peut dire que le féminin l’emporte, peu d’hommes osent encore franchir le seuil des ateliers collectifs) se lancent à leur tour. Et en retour je reçois et incorpore leurs paroles, leurs langues ; nous nous rencontrons comme il est rare que l’on se rencontre, dans une intimité qui n’a rien à voir avec le privé et les « sales petites histoires ». Et ces liens sont de ceux qui libèrent, élargissent, autonomisent et mettent en mouvement, ce qui change *tout* dans la « vie de la cité ».

*MD et EMR – Le collectif apparaît aussi à travers la polyphonie qui caractérise Elles en chambre. Les citations que vous intégrez à votre texte sont signalées en italique, mais elles ne sont pas référencées, ou du moins pas systématiquement. Que signifie alors le choix de la note ou de l’italique ? Quel est le rôle de ces citations sans notes ? On peut évoquer aussi les liens à suivre, qui laissent transparaître la trace d’une première version numérique du texte.*

JM – Je crois que c’est lié au processus d’écriture. *Elles en chambre* a d’abord paru sur D-Fiction à raison d’un épisode tous les deux mois. Je commençais par lire, beaucoup, à m’immerger dans l’œuvre et la voix de chaque écrivaine. Pour Plath et Sarraute par exemple, j’ai tout lu, l’œuvre mais aussi les journaux, les correspondances... Je prenais en note des citations et insensiblement j’en venais à écrire à mon tour. J’ai donc écrit ainsi, en mêlant ma voix à celles des écrivaines lues, sans démarcation nette entre la lecture et l’écriture. Il fallait trouver une façon de rendre cette fluidité d’un passage à l’autre, d’une écriture à l’autre, c’est pourquoi j’ai choisi l’italique plutôt que les guillemets, et que je n’ai pas voulu référencer systématiquement, de façon à ce qu’il n’y ait pas de ruptures dans la lecture de l’ensemble. L’essentiel est que l’on comprenne ce qui relève des citations et ce qui relève de ma propre écriture, même si ma « propre » écriture a été elle-même contaminée par la lecture de chacune de ces écrivaines. Mais y a-t-il une « propre écriture », n’y a-t-il pas que des écritures « sales », c’est-à-dire mêlées ?

Les mots en gris renvoient en effet à des liens hypertextes sur internet que nous avons voulu reprendre en partie dans la version papier.

*MD et EMR – Enfin, votre recueil se prolonge par une série d'autres textes, écrits par des femmes, qui dessinent de nouveau une communauté littéraire : Marie Cosnay, Liliane Giraudon, Christine Jeanney, Anne Savelli, Emmanuelle Pagano et Cécile Portier. Pouvez-vous revenir sur l'importance de ces textes pour vous mais aussi, bien sûr, sur les liens qui vous unissent à ces autrices ?*

JM – Il s'agit d'écrivaines proches que je lis depuis longtemps maintenant, avec grand intérêt et plaisir, chez qui je vais aussi puiser le courage d'écrire quand il vient à manquer. J'avais envie de faire entendre des autrices d'aujourd'hui, de leur laisser la parole à la fin du livre. Chacune éclaire différemment son atelier, déploie un texte bien à elle, avec ce commun d'une poésie qui passe par le concret de la « chambre », sans éluder les questions aigües qu'elle pose encore aujourd'hui. Je sais aussi qu'elles sont là, jamais loin, et plus d'une fois j'ai pu compter sur elles, concrètement, dans les difficultés traversées.

*MD et EMR – On a évoqué les différentes formes du collectif qui s'incarnent à travers ce livre. Revenons plus précisément sur la question de l'engagement, et en particulier de l'engagement féministe, dans ce contexte. Sur le plan formel, vous ne féminisez pas les noms, vous ne choisissez pas l'écriture inclusive. Ce serait peut-être différent si vous écriviez ce livre aujourd'hui, une dizaine d'années plus tard ? Quelle est votre perception du champ littéraire actuel, à cet égard ?*

JM – *Elles en chambre* a paru il y a plus de dix ans, et je l'écrirais sans doute différemment aujourd'hui. J'utiliserais par exemple plus volontiers le terme « autrice » qui n'était pas encore utilisé à ce moment-là et que j'ai adopté très vite. J'aime aussi beaucoup le « iel » qui permet de ne pas genrer ou de rassembler différents genres sans que le masculin l'emporte. Quand on voit la façon ridicule dont l'Académie française s'est emparée de ces questions, allant jusqu'à écrire sur leur site que l'écriture inclusive était un « péril mortel » pour la langue française, ça donne envie d'y recourir !

Mais je ne forcerais rien par « engagement ». Il est important, dans certaines situations, dans la rue ou des tribunes, de clamer son genre, sa particularité... ou d'utiliser systématiquement l'écriture inclusive. Mais là on est dans des choix stratégiques de lutte, sur un terrain différent de la littérature, même si les frontières entre ces territoires sont très poreuses. Un texte littéraire est toujours politique mais il n'est pas un manifeste, plus efficace sans doute mais moins ouvert, moins insaisissable et donc moins vivant.

Ce que je constate en effet, c'est que les écrivaines sont beaucoup plus présentes, plus exposées aujourd'hui qu'il y a dix ans, d'autres oubliées ou négligées réapparaissent, c'est une question qui traverse désormais tout le champ, festivals, universités, manuels scolaires, c'est heureux... et nous savons désormais que rien n'est définitivement gagné, qu'il s'agit d'être très vigilant·e·s.

*MD et EMR – Le recueil que vous composez constitue aussi une forme d’hommage aux autrices du passé : en ce sens, c’est un geste fort, qui cherche à défaire certains réflexes de l’histoire littéraire qui relègue de nombreuses autrices dans l’ombre ou tout au moins à une place secondaire. Il y a ici une manière de modifier le regard sur l’histoire littéraire, ainsi que sur la littérature contemporaine.*

JM – Je l’espère vivement, merci à vous de le relever et de contribuer à ce vaste chantier, à ce bel élan.



# Creuser « l’or de la syllabe » : essai sur *Ciel sans prise* d’Esther Tellermann et la rencontre avec l’Autre

AARON PREVOTS, Southwestern University

## Résumé

Cet article se propose d’explorer *Ciel sans prise* (2023) d’Esther Tellermann vis-à-vis de la rencontre avec l’Autre dans le contexte du deuil. Nous nous intéressons à la manière dont cette rencontre s’avère musicalisée, notamment lorsque Tellermann s’intéresse tant au tissu langagier qu’au bien-aimé disparu, faisant trembler et vibrer ses brefs vers élégiaques en s’appuyant sur des mots polysémiques et diverses sortes de reprises. Les trois parties de l’étude, « Laisser mûrir le chant », « Réussir la prière » et « Réussir le poème », en privilégiant le renouvellement de la parole ainsi qu’en lisant en miroir *Ciel sans prise* et *Le Deuil des primevères* (1901) de Francis Jammes, montreront comment Tellermann brise et décentre le lyrisme, redonne à la langue une musique certaine, fait reverdir la nature et introduit des gestes vers le sacré. Une lecture attentive prendra en compte des traits stylistiques de divers ordres et leurs effets sur le tissu sonore et sémantique du recueil. On verra surtout que cet ouvrage dépasse le deuil, tâchant non seulement d’accompagner dans l’adieu le compagnon, mais aussi de sauvegarder le poème comme lieu du devenir où demeurer.

Comment écrire de nos jours des vers élégiaques ? Faut-il qu’ils soient toujours sombres, ou peut-on les faire vibrer, danser, chaleureusement bruire ? Lorsque ceux et celles qui nous sont chers s’éloignent dans le souvenir, demeurent-ils près de nous au sein de la langue, présents dans certains plis sonores et profondeurs sémantiques ? Décanter le vers tout en le désarticulant, comme le faisaient déjà Jean Follain et Eugène Guillevic aux années 1930<sup>1</sup>, peut-il mieux situer les bien-aimés dans le souvenir ? Briser la syntaxe permet-il de trouver des mots et images qui dépassent la douleur ? Allège-t-on le poids de la disparition en faisant reverdir l’espace du dedans, en cadencant différemment la pensée ?

Dans une langue hantée par le doute mais sûre de pouvoir s’y opposer, Esther Tellermann esquisse des réponses à ces questions en se mettant dans *Ciel sans prise* (2023) à l’affût de signes qui puissent panser un mal personnel et collectif, lui permettre de s’orienter – de nous orienter – malgré une perte à la fois immédiate et généralisée<sup>2</sup>. Car le Je lyrique dans *Ciel sans prise* reste particulièrement conscient du besoin de valoriser la parole, de vivifier la langue malgré la matière trouée de celle-ci, de s’en servir pour continuer d’agir comme ses

- 
1. Voir Jean Tortel à propos du premier recueil de Guillevic, *Terraqué*, en tant que « résultat d’une rigoureuse décantation » (*Guillevic*, 6<sup>e</sup> éd., Paris, Seghers, coll. « Poètes d’aujourd’hui », 1990 [1954], p. 59). Follain ressemble à Guillevic en ce qu’il écarte de ses brouillons bon nombre de vers jugés inutiles, pour qu’un minimum d’informations essentielles se trouvent juxtaposées. Il va peut-être plus loin en enlevant souvent de ses vers des signes typographiques habituels, par exemple la virgule ou le point-virgule, ainsi que certains liens syntaxiques.
  2. Esther Tellermann, *Ciel sans prise*, Nice, Unes, 2023. Toutes les références dans le texte courant ont trait à cette édition.

pairs du xx<sup>e</sup> et xxi<sup>e</sup> siècles au sein d'un monde trop souvent dévasté. Il est question d'un creusement de la langue dans le sens d'une descente en bas, dans les abîmes de l'inconscient, vers la nuit affective dont étincèlent les signes. Creuser « l'or / de la syllabe » (13), métaphore tellurique, lumineuse et euphonique que nous nous permettons en songeant à l'œuvre tellermannienne, c'est mieux assurer une rencontre avec l'Autre dans sa différence. C'est tisser de nouveau des liens à travers un chant qui se veut retenu, déchanté, elliptique, d'un lyrisme brisé, tamisé, souvent parataxique et surtout « décentré<sup>3</sup> », ce afin de mieux s'adresser à autrui dans sa diversité et mieux le retrouver malgré les écueils de la perception provenant de l'usure de la langue, des scories qui peuvent limiter la portée des signes. C'est se lier également à la terre, à la nature, aux diverses strates du réel certes représentées symboliquement, mais néanmoins concrets, palpables, sensibles. Comme nous le soulignerons, c'est redonner à la langue une musique certaine. C'est répondre à la question de base de l'élegie, « Qui suis-je sans toi, sans vous ? », au moyen d'un contrepoint sensuel et toujours maîtrisé qui fait du langage un pont toujours à même de relier soi et l'Autre. *Ciel sans prise* dépasse ainsi le deuil, tâchant non seulement d'accompagner dans l'adieu le compagnon, mais aussi de sauvegarder le poème comme lieu du devenir où demeurer. On verra que sertir musicalement le dire, soit à travers le tissu sonore et sémantique du poème, soit en s'appuyant sur la musique et la prière comme motifs, renouvelle la parole comme le voudrait un Hölderlin tout en y inscrivant un éclat singulier, un moiré tellermannien qui sacralise tout geste vers l'Autre, « paumes » ouvertes (81, 88, 99, 111, 113 ; cf. 59, 63) tant vers celui-ci que vers le réapprentissage de tels gestes par le biais de l'écoute d'autrui dans l'espace du poème. Se révèle la portée sociale et poétologique du « ciel » qu'il incombe au lecteur de reconnaître comme possible et de vouloir reconstruire. Tellermann nous propose de goûter le plaisir des mots, la douceur du partage qu'ils mettent en place et l'espoir de renouveau qu'ils nous permettent à divers plans.

### Laisser mûrir le chant

Pour commencer, il convient de réfléchir au ton du recueil. Il y est question de « l'ami disparu », mais aussi de « rencontres » de divers ordres à travers l'étoffe littéraire et linguistique. Le fond en est troublé, tremblant, personnel, mais s'ouvre également sur « [l']humanité » afin de garder « l'infini du cœur du monde » par le biais de la parole<sup>4</sup>. Pour construire ce jardin poétique, il faudra parsemer le texte des éclats de lumière perceptibles sur ce que Tellermann appelle les « versants<sup>5</sup> » du réel : établir des repères au-delà du manque le plus immédiat, faire en sorte que ne se perde le sens du ciel, du sacré, de la voix levée en prière, des voies vers autrui. *Ciel sans prise* fait écho ainsi aux recueils de Tellermann traitant de drames quasi religieux, par exemple la façon dont rite et rêverie se confondent d'emblée dans *Terre exacte*

3. Alain Cressan, « Esther Tellermann : Avant la règle/Un point fixe », CCP : Cahier critique de poésie, vol. 29, n° 2, 2014.

4. « Entre suspension et recueillement, *Ciel sans prise* s'ouvre sur le repli d'une humanité réduite à ses chambres, persiennes et portes fermées, rues vides. Une humanité qui a "trop vu et trop ri à la face des dieux", et surtout, "trop haï". » (Notice « Esther Tellermann, *Ciel sans prise* », [editionsunes.fr](http://editionsunes.fr)).

5. Cf. Esther Tellermann, *Un versant l'autre*, Paris, Flammarion, 2019.

à travers l'évocation de « trois Dieux » sans nom<sup>6</sup>. Dès l'incipit de *Ciel sans prise*, l'on ressent ces enjeux, par exemple lorsqu'apparaît le « nous » qui permet de voir plus loin que le « je », les « continents » qui donnent de l'épaisseur aux étendues en dehors des « persiennes » fermées, l'« ailleurs » qui ne doit pas être entièrement « retiré » (7, 8). L'image de « l'ombre qui / se fissure » (7) met en évidence l'aspect orphique du dire, le chant comme moyen d'aborder un déchirement intérieur non sans rapport avec l'équilibre entre terre et ciel, temps humain et temps cosmique. Le poème, quoique douloureux, mélancolique, plaintif, vise donc tendrement plus haut. Les mots polysémiques laissent à l'insaisissable sa part, tout en précisant qu'il s'agira de rétablir cet équilibre en « ouvr[ant] les respirations » (17), en donnant un élan au dire qui serve de contrepoids aux mondes qui « chancellent » (56).

Les sons, les vocables et les énoncés parfois repris font mûrir le chant. L'ouverture a lieu littéralement, aux plans de l'énonciation et de la respiration, de l'écoute et de la veille. Les formules elliptiques, évoluant comme autant de graines semées dans le sol poétique, en augmentent l'impact. Loin de servir de simples fils conducteurs menant à bien une idée directrice, elles font partie de « l'humus » (113) dont se nourrit ce sol. Elles traduisent à la fois la souffrance intériorisée du poète et la richesse du chant. Éprouver le deuil, ce sera aussi lutter pour l'ouverture au monde en laissant entrevoir au fur et à mesure toute la lumière de celui-ci. Ce sera dépeindre mais en quelque sorte résoudre la désolation qui résulte des « [I]ambeaux de solitude » (7). Laisser mûrir le chant, ce sera privilégier l'apaisement qu'apporte sa musique, valoriser le déploiement spatiotemporel de la parole, signaler comme méridien un Nous collectif malgré l'« aphonie humaine<sup>7</sup> ».

Notons d'abord le véritable « or » des « syllabe[s] » (13) qui se fait sentir dans *Ciel sans prise*, indissociablement lié d'ailleurs à celui des vocables et des énoncés. Les références de ce genre à la musique sont relativement fréquentes, mais ne disent pas tout. Ici, qui dit « or » dit aussi matière dense, lumière réelle et spirituelle, souffle qui se lèvera étincelant de la batée du poète en tant qu'orpailleur. Si les « miettes » que sont les mots se référant aux « amis » disparus « abritent » et « délient » la locutrice, c'est parce que les « sons » – et le souffle – se trouvent paillettés de leur présence humaine (32, 98). Les mots sont les « sables » (94) et « embruns » affectifs et langagiers (57, 61, 73) qui bercent et protègent les défunts, qui leur servent de tombeau. « [É]gren[er] / l'aube » (55), c'est célébrer la noce des paroles anciennes et nouvelles (cf. 55, 73, 115), refuser en fin de compte l'apitoiement sur son sort, cueillir le « sédiment » qu'est l'« écriture » d'autrui (54). « [I]nventer / la fugue » (98 ; cf. 13) sert à introduire le contrepoint dans sa propre pensée, dans sa propre écriture, dans son cœur. C'est dans ce contexte que les terres et la parole d'autres continents se réunissent, forment un tout que peut suivre le poète en jouant sur le « clavier des mondes », en accueillant des « levées de paroles », en faisant surgir des « cendres » de nouveaux « timbres » et « symphonies », d'autres ensembles qui s'harmonisent (23, 25).

La fugue tellermannienne nous captive car elle est en partie paradoxale : les reprises de thèmes créent des nuances sans fin, enrichies par les brisures syntaxiques et les blancs

---

6. Esther Tellermann, *Terre exacte*, Paris, Flammarion, 2007, p. 7.

7. Notice « Esther Tellermann », art. cit.

typographiques. La « cambrure » (9, 103) est celle d'un élan intersubjectif, d'une unité à bâtir progressivement épaulé par autrui. De nombreuses allusions font penser à des écrivains avec lesquels rester en dialogue, mais aucune personne n'est directement nommée. Souvent, des syntagmes sont repris, reformulés, adaptés, resitués, phénomène dont l'un des exemples les plus significatifs est la reprise du mot « soudain » pour boucler la boucle : « Soudain nous avions / fermé / les persiennes » ; « Soudain / s'égare le jour » ; « Comme soudain / s'ouvre / l'échancrure » (7, 11, 114). Plus que dans les recueils précédents, l'on ne quitte pas tout à fait au niveau sémantique les versants durs du réel. L'enfance, invoquée au passage comme pour souligner ce qui manque (18, 66, 87, 106), ne semble pas coïncider suffisamment avec une innocence retrouvée. Le « vertige » éprouvé mène au désir de « bercer » autrui (79). Lorsqu'un texte du milieu de l'ouvrage resurgit vers la fin, la désorientation semble prendre le dessus (60, 105) : l'impossibilité de dire « qui nous veille », de savoir sur qui compter pour « façonne[r] les surfaces » (105), pour que l'on aperçoive quelques « clartés » ou « lueurs » (105, 112). Or, l'aspect paradoxal du chant tellermannien ne cesse de nous rappeler que la rencontre et l'à-venir font partie intégrante de l'habiter poétique, trait souligné par les nombreuses reprises du mot « encore » (7, 11, 24, 48, 52, 54, 56, 60, 86, 95, 105).

Pour renforcer ces « architectures » provisoires (75, 104), Tellermann prête toujours l'attention au tissu sonore. Nous avons évoqué l'orpailleur, mais il faudrait penser aussi au chef d'orchestre ou au compositeur. Les fiançailles du chant (55) fêtent souvent l'union de voix en faisant vibrer chaque son, chaque phonème. À l'instar de pairs contemporains tels que Paul Claudel, Saint-John Perse ou André Du Bouchet, le poète fait son possible pour « rassemble[r] / encore les mondes » (86) : les mots, tendant à leur façon la main les uns aux autres, déclenchent tremblements et vibrations qui marquent le déferlement des pages, ces « surfaces » tangibles (60, 86, 105) qu'il faut à tout prix continuer d'explorer. Puisque les exemples en foisonnent, choisissons parmi les plus significatifs. Parfois, sonorités et champs sémantiques s'imbriquent ou se complètent, notamment en fin de séquence : « jardins » (26 ; cf. 31) ; « jasmin » (27 ; cf. 10) ; « la blessure » (36) ; « les glaciers » (37) ; « prêt à fleurir / sous la fêlure » (38) ; « prières / ensevelissent / les chagrins » (84) ; « brûlure / du nom et de / l'instant » (85). Les cinq sens s'éveillent à la terre et à la rencontre avec l'Autre. Le lecteur voit pour ainsi dire la main agile pétrissant l'argile de la matière, mais reconnaît aussi l'amour inépuisable de la locutrice pour ses destinataires ou destinatrices, la floraison de la langue – tiers de toute relation – qui nomme et dénomme. De même, des reprises plus espacées que l'on peut regrouper mettent l'accent sur l'aventure langagière et l'inscription dans la durée de liens à autrui. Au fil des pages, des échos sonores s'entrelacent. Pour prendre un exemple du début, considérons les sons [v], [e], [p] et [l] dans les vers suivants : « Votre épaule / encore / votre lèvre » (24) ; « symphonies / élevées des cendres [...] des levées de paroles » (25). On voit ainsi s'entrecroiser l'affectif et le charnel, le cérémonial et le musical, le quotidien et le sacré. Tout au long du recueil, le phonème [f] fait sentir ce mûrissement de la voix qui chante, cette contemplation attentionnée de la main qui écrit : « fermé [...] fatigues [...] se fissure » (7) ; « feuillage [...] feu » (36) ; « figé [...] floraison [...] force » (41) ; « fontaines » (93) ; « fiancée [...] fait face » (115). La brièveté des mots, ici comme ailleurs pour « cri » (8), « pli » (16) et « bris » (27),

ou bien « marbres » (96), « ombres » (99) et « brumes » (103), met en lumière l'aspect rituel et méditatif de ce chant, comme pour intensifier et prolonger les actes de parole. L'architecture du texte correspond en somme à l'objectif de donner accès à la langue « nocturne / empêchant la dérive » (18), de réinventer à travers la langue et sa musique l'Autre « et le monde quand il se fige<sup>8</sup> ».

### Réussir la prière

Poursuivons en regardant de près le motif de la prière, clé de voûte de ce recueil ainsi que de l'œuvre tellermannienne. Prenons en compte deux axes : d'abord l'avènement d'images liées à ce motif, ensuite une lecture en miroir de ces prières et celles de Francis Jammes dans *Le Deuil des primevères* (1901), aspect inédit mais qui va bien avec le côté printanier de *Ciel sans prise*, ouvrage modestement tourné vers les dieux. En effet, c'est ce mélange de registres qui permet au poète de réussir la prière, de s'identifier à la musique du monde – ses tons, ses timbres, ses racines, ses « couleurs » (71 ; cf. 84, 115) – autant qu'à l'Autre. Il s'agit de « retrouver un espace ouvert et intime », de faire éclore le réel et le souvenir, la vie vécue et les bouquets imaginaires de « ce lieu de la mémoire »<sup>9</sup>.

Dans *Ciel sans prise*, prière, veillée et reverdissement s'entremêlent. L'écriture se fait synonyme du « seuil » (11) sur lequel les « lointains » (24) reviennent, où fleurit de nouveau l'intime afin que soi et l'Autre s'apaisent, où tristesse, joie et questionnement peuvent aller de pair. La profusion de références à la prière et aux « verts » (22, 30, 79 ; cf. 85) anime cet espace de l'être-avec. Elles sont un autre versant de la musique, le contrepoint visuel – ontologique, psychologique, théologique, imagé – qui accueille l'Autre tout en affirmant pour le lecteur le possible de la co-présence (cf. 65, 114). Elles instaurent une plus grande ouverture vers autrui, nuancent les émotions et sensations qui caractérisent le deuil, font se croiser le chagrin d'aujourd'hui et certains grands textes des traditions religieuses. En particulier, elles mettent en scène la renaissance provisoire – à soi, à l'Autre, à l'espace, au temps – qui est au cœur du recueil (cf. 17, 19, 64, 79). L'« encre psalmodiant » (14) fait en quelque sorte « pleuvoir l'espace » (15), « refon[d] / l'instant » (17), instant lié en partie au temps qu'il faut en jours et en mois selon les règles de la bienséance pour pleurer les morts. Tellermann s'intéresse à de telles pratiques aux plans historique et sociologique, par exemple lorsque dans *Terre exacte* elle aborde le topos du jade mis « dans la bouche<sup>10</sup> », geste fait autrefois par respect cérémoniel pour la terre et ceux qui l'habitent<sup>11</sup>, mais qui reflète également le dire poétique comme mise en bouche primordiale de la matière.

---

8. *Ibid.*

9. *Ibid.*

10. Tellermann, *Terre exacte*, *op. cit.*, p. 27, 30, 32, 67 ; cf. p. 175, 176.

11. Michel Cazenave (dir.), *Encyclopédie des symboles*, Paris, Livre de poche, 2000, p. 328 ; Jean Chevalier et Alain Gheerbrant (dir.), *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1997, p. 527-28 ; Nanon Gardin et al., *Petit Larousse des symboles*, Paris, Larousse, 2019, p. 351.

Constatons en particulier dans *Ciel sans prise* les moments où joie et peine se confondent métaphoriquement. Pour ce qui est de l'énergie vitale répandue par le tellurique et l'élémentaire, on peut dire que l'on a l'embarras du choix. Le vent nous fait remarquer des choses qui vont ensemble sur les « autels » (61) de l'espace poétique : « mots / qui sèchent » et « os » à rassembler (21, 29) ; « souvenirs » qui « nous ensablent » et « granits » (24) ; « prières » et « un rire peut-être » (28) ; « le jardin » fermé par « le pli du vent » mais aussi « un / jaspe » et « le gypse » (31, 49). Tellermann hèle autrui et le réel. Les strates multiples des énoncés lui permettent de suggérer le va-et-vient du souvenir et d'y insuffler la vie. L'or des syllabes doit briller sur l'autel. S'assigner la tâche de la commémoration exige ces ambiguïtés, pour que la langue soit à la hauteur : tour à tour « ondul[ant] », « brûl[ant] », « éclat[ant] » (76, 77). D'autres lueurs percent l'étoffe linguistique lorsque se met en relief le caractère charnel ou interpersonnel de ces prières, notamment à propos des « paumes » ouvertes (81, 88, 99, 111, 113) qui nous mettent « à côté » d'autrui (69 ; cf. 28, 31), qu'il s'agisse du Je lyrique ou de ses destinataires. Geste ancien par excellence où se croisent le lyrisme décentré et la subjectivité du Je lyrique, le fait d'ouvrir les paumes renvoie au caractère intemporel de la langue et de la prière, tout en évoquant la primauté de tout geste vers l'Autre et du corps qui respire. Quelqu'un nous parle. On avance dans un espace intime. La cadence est celle d'un être humain tout près, même si chaque mot est pesé, polysémique, aimanté, appartenant à un syntagme mi-quotidien et discursif, mi-hiératique et abrégé. Le sentiment s'affirme au moyen de gestes physiques ainsi que de propos raccourcis. Vis-à-vis de l'histoire du lyrisme depuis le début du xx<sup>e</sup> siècle, voilà des tendances finalement complémentaires : celle, soucieuse et méfiante, souhaitant s'écarter du moi, le mettre à distance, s'éloigner de l'affect ; et celle, tout aussi volontaire mais plus tendre, se donnant pour tâche d'explorer les profondeurs d'un vécu et d'une parole on ne peut plus humains.

Lire en miroir Tellermann et Jammes ajoute à ces remarques la nuance insolite mais pertinente d'une autre sorte d'intemporalité. Comme nous le rappelle Robert Mallet, certains codes littéraires peuvent régner à telle ou telle époque : le « fracas hugolien », la « platitude parnassienne », le « maniérisme symboliste »<sup>12</sup>. Rien de plus surprenant qu'un poète du xix<sup>e</sup> ou du xxi<sup>e</sup> siècle qui se sent près de la nature conjugue la simplicité d'une vie campagnarde avec le désir d'écrire comme bon lui semble. Cela ne veut pas dire que Tellermann évite tout code et préconise la vie champêtre, loin s'en faut. Mais dans *Ciel sans prise* on la voit près de la nature, accordée à « un simple murmure / vallées très douces », parlant « d'une voix où / parvient la terre », prolongeant « l'éclat / de l'hyacinthe » (21, 83, 107). Mettre côte à côte *Ciel sans prise* et *Le Deuil des primevères* sert à insister sur leur foi partagée dans la nature comme lieu guérisseur où peut se situer l'habiter poétique. Les « bouquets d'arbres et de parfums » qu'elle y « plante »<sup>13</sup> sont si nombreux, tellement associés à la prière élégiaque, que la com-

12. Robert Mallet, « préface », dans Francis Jammes, *Le Deuil des primevères, 1898-1900*, Paris, Poésie/Gallimard, 1995, p. 5-6.

13. Notice « Esther Tellermann », art. cit.

paraison avec Francis Jammes – poète béarnais n’appartenant « qu’à une école, la buissonnière<sup>14</sup> » –, tout particulièrement le texte « Prière pour être simple<sup>15</sup> », nous aide à cerner les objectifs de Tellermann et à les situer dans le contexte de visées sémantico-musicales.

Dans les deux cas, le poète se trouve déconcerté à cause de la solitude. Tellermann évoque un Tu mais aussi un Vous, un « ami » (110, 113) et des « amis » (59, 81, 98 ; cf. 94) ; Jammes se désole suite à la rupture avec la femme de sa vie – son amante Mamore<sup>16</sup> – et le mal fait à son cœur qui « crève de douleur<sup>17</sup> ». Si les deux poètes sacralisent la beauté ici-bas, celui-ci se tourne plus volontiers vers toute créature comme compagnon et vers Dieu en tant que Créateur, se sentant totalement chez lui dans le réel le plus immédiat qui soit. Divisée en deux strophes plus ou moins rimées, « Prière pour être simple » dépeint un « mois de juillet où la terre se craquèle ». Au lieu de descendre plus bas dans les eaux de l’inconscient, ou bien de regarder plus loin à travers un mot-symbole porteur de sens et de sensualité, gestes tellermanniens censés étreindre tout le réel, Jammes se contente d’un simple tableau où chaque élément semble se présenter à sa place habituelle : « papillons fleuris, / le cri du coq et le choc des casseurs de pierres », « les platanes dont les palmes vertes luisent », « les cigales grinçantes », « [l]e merle inquiet ». Il semble nommer ce qu’il voit, sans plus, mais en priant Dieu de le rassurer de Sa participation, surtout dans la deuxième strophe :

Mon Dieu, tout doucement, aujourd’hui, recommence  
la vie, comme hier et comme tant de fois.  
Comme ces papillons, comme ces travailleurs,  
comme ces cigales mangeuses de soleil,  
et ces merles cachés dans le froid noir des feuilles,  
laissez-moi, ô mon Dieu, continuer la vie  
d’une façon aussi simple qu’il est possible.

Étonnante, cette simplicité. Friandises pour les sens, ces assonances, allitérations et reprises. Il faudrait retenir en particulier les deux premiers vers comme épigraphe possible pour *Ciel sans prise*, déconvenue sûrement pour les lecteurs fidèles de Tellermann préférant l’ambiguïté, mais résumé musicalisé bien qu’en partie vieillot de son propos dans ce recueil.

En effet, *Ciel sans prise* peut nous faire penser aux deux « oiseaux-voyageurs » d’*Un versant l’autre*, mot composé renvoyant aux âmes-sœurs ayant « parcouru / le vivant »<sup>18</sup>. Des références ponctuelles à la nature – et implicitement à la symbolique de choses précises – alimentent ces deux ouvrages récents. Dans *Ciel sans prise*, Tellermann s’intéresse à la nature avant tout comme toile de fond palpable pour un « tombeau [...] peupl[é] de paroles<sup>19</sup> ». Le

---

14. Mallet, « préface », art. cit., p. 7.

15. Jammes, *Quatorze prières*, op. cit., p. 139 (cinquième « prière »).

16. Mallet, « préface », art. cit., p. 9.

17. Jammes, *Quatorze prières*, op. cit., p. 133 (« Prière pour que les autres aient le bonheur » ; première « prière »).

18. Tellermann, *Un versant l’autre*, op. cit., p. 87.

19. Notice « Esther Tellermann », art. cit.

texte est parsemé autant d'abstractions que de mots concrets. La rime n'est nullement prioritaire, sauf dans le sens où les reprises deviennent au fur et à mesure des rimes sémantiques, des quasi-leitmotiv. Elle « cherche refuge » comme Jammes dans « la Nature »<sup>20</sup>, mais à des fins autrement intersubjectives, apportant des offrandes à l'Autre pour qu'il y ait navigation heureuse vers d'autres rives (cf. 57, 63, 74, 90, 98). Elle se passionne pour les « saisons » (94, 104 ; cf. 112) où amour et amitié peuvent s'épanouir, mais ne met que dans certaines séquences des références à un moment précis de l'année (cf. 25, 28, 36, 61, 63, 71, 102), car la question n'est pas là. Pour le lecteur, les références aux couleurs et courants du monde extérieur sont autant de « pli[s] » (16, 31, 87 ; cf. 103) où l'on « entre » (87) pour participer progressivement et sensuellement au deuil. Plantes et paysages jouent un rôle, faisant penser peut-être à tout ce qui entoure la Méditerranée, mais l'apparaître de cet ensemble de lieux et de choses, du « jasmin » (10) jusqu'au « myrte » prononcé « au-dedans de nous » (115) et dans un passé qui est aussi celui des « siècles » (22), correspond tout seul à une éventuelle veillée de Dieu comme chez Jammes. Deux vers résument bien cette problématique du sacré chez Tellermann : « Qui nous rendra / à la matière ? » (103).

En somme, les deux poètes esquissent humblement et sans prétention des gestes vers le sacré. Chez l'un le dehors est douceur, salué au jour le jour ; chez l'autre, le dehors se relie au dedans de manière plus imprévisible, selon le flux et le reflux du désir, de l'inconscient et de la distance qui semblerait s'être insérée depuis l'après-guerre entre les êtres humains et les choses terrestres. Alors que Francis Jammes associe sans ambages Dieu à l'aube, Esther Tellermann le fait par des voies détournées, de manière souple, hésitante, indécise, comme le suggère le titre de cet ouvrage, selon les aléas et abîmes de l'Histoire et de la vie. Or, comme le dirait Michael Bishop, ces poètes honorent ce qui est, selon une longue tradition qui prend en compte non seulement la contiguïté du réel et de la vie intérieure, du cosmos et du langage par lequel l'on voit et respire le réel, mais aussi la musicalisation au moyen de vocables qui expriment un quotidien contingent :

Le dernier recueil de Robert Marteau [*Louange*] établit le poème – il y a là une longue tradition moderne, tensionnelle il est vrai, qui va de Rimbaud et Perse à Atlan et Bonnefoy – comme un lieu de louange et de célébration, d'affirmation et de « dévotion ». [...] Marteau comprend à quel point [assentiment et approbation de ce que Bonnefoy appelle « choses du simple »] exigent cette espèce de musicalisation supplémentaire que peut réaliser un poème – mais pour honorer ce qui est<sup>21</sup>.

Il serait certes facile de dire que la voix de Tellermann – ses images, son phrasé, ses structures, l'ampleur surprenant de son souffle, sa tournure d'esprit – la rend unique dans l'extrême contemporain. Mais il en résulterait peut-être des simplifications vis-à-vis de *Ciel sans prise*, comme plainte empreinte d'amour pour des prochains au travers du souvenir et sans autre portée. Il convient de souligner *a contrario* l'admirable musicalisation de ses « traversées » (83) du réel, traversées dont les ellipses et mystères ne doivent pas cacher combien il s'agit

20. Mallet, « préface », art. cit., p. 9.

21. Michael Bishop, « L'Année poétique : de Dupin, Guillevic et Marteau à Dohollau, Commère et Atlan », *The French Review*, vol. 70, n° 6, 1997, p. 782.



d'une voix répondant à d'autres voix, accueillant de nouveau « un ruissellement du ciel vers la terre<sup>22</sup> », ouvrant un horizon tant pour la parole elle-même que pour le lecteur souhaitant honorer avec dévouement ce qui est. On peut dire avec Robert Marteau qui si Tellermann creuse « l'or / de la syllabe » (13), cela fait partie d'une traversée du « mystère clair et transparent » des choses qui « sont là muettes »<sup>23</sup>, comme le signale l'intrication d'arbres et de plantes dans sa prière. Aussi met-elle en valeur l'idée que « c'est la parole qui nourrit<sup>24</sup> ».

## Réussir le poème

Il reste une dernière énigme dans laquelle entrer, toujours à propos de ce qui est : le « ciel sans prise » et la joie que l'on peut prendre à le contempler. Car creuser « l'or / de la syllabe » (13), c'est également reconnaître l'or déposé dans le poème par nos ancêtres poétiques – ceux et celles qui se sont servis du langage pour nous aider à demeurer. Parmi les graines de sagesse dans les plis du savoir tellermannien, bornons-nous, à partir du titre, à l'aspect hölderlinien des gestes vers le sacré. Tout d'abord, il y a une nuance pas tout à fait perceptible dans le titre, mais fort présente dans la notice : certes « l'immense mélancolie » du deuil d'un côté, mais surtout de l'autre le fait de « convoque[r] contre l'effacement » des « contes », un « grand jardin », « des gestes contre la disparition »<sup>25</sup>. Plus on s'intéresse au sacré en l'absence des dieux, plus on risque d'oublier que le fait d'écrire consciencieusement peut être une offrande à soi et à l'Autre, une réussite grâce à la langue, voire la Muse. Souvenons-nous de Francis Jammes. Pensons aussi à Hölderlin insistant sur la valeur de la poésie en temps de manque<sup>26</sup>. Rappelons-nous l'un de ses énoncés dont la simplicité ressemble à celle de Jammes, le désir exprimé dans l'ode « Aux Parques » (1798-1799) de « réussir le poème » : « Accordez-moi rien qu'un été, Puissantes, / Et l'automne où mûrir mon chant [...] [S]'il m'était donné de réussir / Ce que j'ai de sacré dans le cœur, le poème, / / Sois alors bienvenu ô calme du royaume des ombres<sup>27</sup>. » Cette ode évoque l'un des principaux objectifs de Tellermann dans *Ciel sans prise*, l'envie de réussir le poème pour que celui-ci soit un don sacré inscrit dans les saisons.

22. Thomas Augais, « La parole traversière d'Esther Tellermann », *NU(e)*, vol. 75, « POËT(e)S 3 : Vénus Khoury-Ghata, Marie de Quatrebarbes, Esther Tellermann, Catherine Weinzaepflen », dir. Anne Gourio, mars 2022, p. 135.

23. Robert Marteau, *Écritures (Liturgie VI 2001-2002)*, Seyssel, Champ Vallon, 2012, p. 179 (jeudi 31 janvier 2002). Cf. Michel Deguy et al. (dir.), *Des poètes français contemporains*, Paris, Ministère des affaires étrangères, 2001, p. 108 : « Robert Marteau est de ceux [...] qui se tiennent résolument à l'écart de toutes les modes [...]. [...] Son rapport aux œuvres est fondé sur un rapport [...] à la nature, dont le poème, toujours daté, s'emploie avec humilité à capter dans son alchimie toutes les vibrations et les résonances. »

24. *Ibid.*

25. Notice « Esther Tellermann », art. cit.

26. Cf. Béatrice Bonneville-Humann et Yves Humann (dir.), *L'Inquiétude de l'esprit ou pourquoi la poésie en temps de crise ?*, Nantes, Cécile Defaut, 2014, où l'inquiétude hölderlinienne sert de tremplin à des poètes et penseurs souhaitant aborder des questions très actuelles.

27. Friedrich Hölderlin, « Aux Parques », dans Eugène Guillevic (trad.), *Florilège : traduction de 27 poèmes de Hölderlin à Trakl*, Pully, PAP, 1991, p. 20 ; cf. Friedrich Hölderlin, *Hymnes, élégies, et autres poèmes*, trad. Armel Guerne, éd. Philippe Lacoue-Labarthe, Paris, Flammarion, 1983, p. 30, pour mieux situer cette ode dans son contexte historico-poétique, ainsi que Friedrich Hölderlin, *Œuvres*, trad. Michel Deguy et al., éd.

Ensuite, réussir le poème, c'est bien entendu « faire face » (62 ; cf. 53, 115). À cet égard, notons le courage et la générosité de Tellermann, ainsi que ses choix de vocables et de mots-symboles pour s'y engager sur le mode mineur. Comme à l'accoutumée, elle privilégie un tissu allusif. Hölderlin y figure sans doute, tant à propos du ciel qu'à l'égard des « orages » (44 ; cf. 8, 53) du livre-poème et de la profondeur de « l'âme » (60, 92, 101, 105)<sup>28</sup>. Contenu dans ces orages, semblerait-il, est aussi le « fruit d'or » des « choses simples »<sup>29</sup> que Hölderlin et Tellermann souhaitent fêter, louer, partager, faire briller. Dans le texte de Tellermann, l'« orage » change un peu de sens, allant de l'« orage blanc » (8) qui rappelle par exemple Paul Celan ou André Du Bouchet<sup>30</sup>, aux « orages » auxquels il faudrait nouer « d'autres / rouges » (44) venant peut-être d'aubes holderliniennes, à l'« orage » encore une fois holderlinien en ce qu'il « reviendra » et rendra « notre chemin [...] visible » (53). Terminons en explorant les fils les plus holderliniens de ce genre d'énoncés à travers une séquence au milieu de *Ciel sans prise* : « Voilà / tout finit et / commence si nous / savons recueillir / les plaintes / les échos / des vieux dieux / au centre / des ouragans » (46). Une première remarque : nous revoici face à « l'or / de la syllabe » (13), dans le sens où le signifiant ne cesse de changer de forme, reliant petit à petit « or », « orage », « ouragan » et indirectement le « courage » dont il est question dans le dernier vers isolé du livre, « fait face » (115). Deuxièmement, sauf erreur, Tellermann est l'un des seuls poètes de nos jours à aborder de front la question de l'absence des dieux (cf. 46, 48, 55, 59, 88, 99) au sein des « vieux mondes » et leurs « dérive[s] » (111). Troisièmement, en évoquant « les échos » (46), elle soulève la question des intertextes ainsi que de la musicalité, gestes particulièrement sacrés à l'ère de la poésie dite déchantée. Ici comme ailleurs, elle se plaît à (se) poser des questions, à ouvrir par incises ou de biais des débats, à favoriser de légers traits lyriques pour que le sacré perdure et que le sens s'ouvre. S'entend presque le crépitement d'un feu sacré, sans que la critique puisse trancher en faveur d'origines religieuses particulièrement valorisées. Se substitue le plus souvent à ce genre de quête le dialogue avec des écrivains contemporains nourris par la parole religieuse, mais peut-être détournés ou désorientés par les spécificités de leur siècle.

Enfin, si le ciel semble sans prise lorsque des bien-aimés nous quittent, ces poèmes nous apprennent à continuer d'être « occupés / à croître » (21). Pour le lecteur, cet ouvrage

---

Philippe Jaccottet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, p. 109, où Gustave Roud traduit l'idée de réussir le poème par un énoncé aux accents légèrement tellermanniens : « qu'un jour [...] ce cœur / De mon cœur, le Poème, ait trouvé naissance heureuse ». Voir aussi Eugène Guillevic, *Art poétique*, Paris, Poésie/Gallimard, 2018 [1989], p. 189 : « La gloire de me dire: / J'ai fait un poème, // J'ai, comme dit Hölderlin, / Réussi le poème » ; cf. Eugène Guillevic, *Vivre en poésie*, Paris, Le Temps des Cerises, 2007 [1980], p. 79.

28. À propos d'orages, cf. le ton souvent orageux et tumultueux chez Hölderlin lorsqu'il veille sur la terre en attendant le retour des dieux, ainsi qu'« Aux poètes », *Hymnes, élégies, et autres poèmes*, op. cit., p. 82, vis-à-vis de Sémélé qui « enfanta, / Fruit de l'orage, Bacchus le sacré ».

29. Friedrich Hölderlin, « Fête de paix » (trad. André du Bouchet), *Odes, Élégies, Hymnes*, préf. Jean-François Courtine, trad. Michel Deguy et al., Paris, Poésie/Gallimard, 1993, p. 148.

30. Cf. Paul Celan, *Partie de neige*, trad. et éd. Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Seuil, 2013 [2007] ; André Du Bouchet, *...désaccordée comme par de la neige et Tübingen, le 22 mai 1986*, Paris, Mercure de France, 1989 ; Esther Tellermann, *Carnets à bruire*, Bruxelles, La Lettre volée, 2014.

fait du passé un à-venir. Les feuilles mortes prévertiennes auxquelles l'on peut songer deviennent matière à méditer pour rebâtir et regarder en avant. Si le sacré peut sembler à l'heure actuelle nous avoir « désert[é] dans le comptage et l'illusion de transparence<sup>31</sup> », la poésie d'Esther Tellermann rythme, anime et revigore la pensée. Le tissu du réel ainsi dépeint a beau être troué, il nous lie d'autant plus « aux forces qui nous dépassent, aux rythmes naturels<sup>32</sup> » qu'il faut tenter de rejoindre à travers la langue et sa musique, surtout lorsque celle-ci renoue notre rapport à l'Autre aux niveaux affectif, charnel, psychologique ou ontologique. Devenant présence, immédiateté, mystère, force respiratoire émanant du plus profond du corps humain, la langue se distingue un tant soit peu du raisonnement et de l'explication. Donnons l'avant-dernier mot à Gisèle Séginger, afin de proposer une éthique et une écopoétique sous-entendues dans les recueils récents comme *Ciel sans prise*. Selon Séginger, spiritualité, altérité et ouverture au dehors se conjuguent à merveille chez les poètes, bon signe pour la promesse dans laquelle baigne tout un pan de l'œuvre tellermannienne :

[I]l y a une convergence assez remarquable entre l'attitude envers la vie qui est celle des poètes d'aujourd'hui et les attentes des hommes, religieux ou pas, qui cherchent leur salut au plus près des choses terrestres, sans s'y limiter ni s'y asservir, dans les contacts les plus simples et les plus vitaux avec leurs semblables, dans le respect et l'admiration d'une nature qu'on sait désormais menacée et périssable<sup>33</sup>.

Le souci de l'Autre s'étend à une floraison affective et réelle qu'il faut espérer tout de même inépuisable, à redécouvrir lorsque comme chez Esther Tellermann « [c]haque mot éveille un monde<sup>34</sup> ».

## Bibliographie

- AUGAIS Thomas, « La parole traversière d'Esther Tellermann », *NU(e)*, vol. 75, « POËT(e)S 3 : Vénus Khoury-Ghata, Marie de Quatrebarbes, Esther Tellermann, Catherine Weinzaepflen », dir. Anne Gourio, mars 2022, p. 129-142. Disponible sur [poezibao.typepad.com](http://poezibao.typepad.com)
- BISHOP Michael, « L'Année poétique : de Dupin, Guillevic et Marteau à Dohollau, Commère et Atlan », *The French Review*, vol. 70, n° 6, 1997, p. 781-795. [jstor.org/stable/398539](https://www.jstor.org/stable/398539)
- BONNEVILLE-HUMANN Béatrice et HUMANN Yves (dir.), *L'Inquiétude de l'esprit ou pourquoi la poésie en temps de crise ?*, Nantes, Cécile Defaut, 2014.
- BRODA Martine, *Toute la poésie 1970-2009*, préf. Esther Tellermann, Paris, Flammarion, 2023.
- CAZENAVE MICHEL (dir.), *Encyclopédie des symboles*, Paris, Livre de poche, 2000.
- CELAN Paul, *Partie de neige*, trad. et éd. Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Seuil, 2013 [2007].
- CHEVALIER JEAN et GHEERBRANT ALAIN (dir.), *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont, 1997.

31. Esther Tellermann, « préface », dans Martine Broda, *Toute la poésie 1970-2009*, Paris, Flammarion, 2023, p. 17.

32. *Ibid.*

33. Gisèle Séginger (dir.), *Spiritualités d'un monde désenchanté*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1998, p. 10.

34. Max Jacob, lettre du 19 avril 1938 à Jean Follain à propos de *L'Épicerie d'enfance*, cité dans Alain Germain, « Jean Follain et Max Jacob en correspondance », *Les Cahiers Max Jacob*, vol. 8, 2008, p. 95.

- CRESSAN Alain, « Esther Tellermann : *Avant la règle/Un point fixe* », *CCP : Cahier critique de poésie*, vol. 29, n° 2, 2014. Disponible sur [cahiercritiquedepoesie.fr](http://cahiercritiquedepoesie.fr)
- DEGUY Michel, DAVREU Robert et KADDOUR Hédi (dir.), *Des poètes français contemporains*, trad. anglaise Françoise Davreu, trad. espagnole Marie-Linda Ortega et Beatriz Rodriguez, Paris, Ministère des affaires étrangères, 2001.
- DU BOUCHET André, *...désaccordée comme par de la neige et Tübingen, le 22 mai 1986*, Paris, Mercure de France, 1989.
- FOLLAIN Jean, *L'Épicerie d'enfance*, Saint Clément, Fata Morgana, 1986 [1938].
- GARDIN Nanon, OLORENSHAW Robert, GARDIN Jean et KLEIN Olivier, *Petit Larousse des symboles*, Paris, Larousse, 2019.
- GERMAIN Alain, « Jean Follain et Max Jacob en correspondance », *Les Cahiers Max Jacob*, vol. 8, 2008, p. 93-98. [doi.org/10.3406/maxja.2008.944](https://doi.org/10.3406/maxja.2008.944)
- GUILLEVIC Eugène, *Terraqué*, suivi de *Exécutoire*, préf. Jacques Borel, Paris, Poésie/Gallimard, 1968 [1942].
- *Vivre en poésie ou l'épopée du réel : entretien avec Lucie Albertini et Alain Vircondelet*, Paris, Le Temps des Cerises, 2007 [1980].
- *Art poétique*, précédé de *Paroi* et suivi de *Le Chant*, préf. Serge Gaubert, Paris, Poésie/Gallimard, 2018 [1989, 1970 et 1990, respectivement].
- (trad.), *Florilège : traduction de 27 poèmes de Hölderlin à Trakl*, Pully, PAP, 1991.
- HÖLDERLIN Friedrich, *Œuvres*, trad. Michel Deguy, André Du Bouchet, François Fédier, Philippe Jaccottet, Denise Naville, Gustave Roud, Robert Rovini et Jean Tardieu, éd. Philippe Jaccottet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1967.
- *Hymnes, élégies, et autres poèmes*, trad. Armel Guerne, suivi de *Parataxe* par Theodor W. Adorno, trad. Sibylle Muller, éd. Philippe Lacoue-Labarthe, Paris, Flammarion, 1983.
- *Odes, Élégies, Hymnes*, préf. Jean-François Courtine, trad. Michel Deguy, André du Bouchet, François Fédier, Philippe Jaccottet, Gustave Roud et Robert Rovini, Paris, Poésie/Gallimard, 1993.
- JAMMES Francis, *Le Deuil des primevères, 1898-1900*, préf. Robert Mallet, Paris, Poésie/Gallimard, 1995 [1901].
- MARTEAU Robert, *Écritures (Liturgie VI 2001-2002)*, Seyssel, Champ Vallon, 2012.
- SEGINGER Gisèle (dir.), *Spiritualités d'un monde désenchanté*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1998.
- TELLERMANN Esther, *Terre exacte*, Paris, Flammarion, 2007.
- *Carnets à bruire*, Bruxelles, La Lettre volée, 2014.
- *Un versant l'autre*, Paris, Flammarion, 2019.
- *Ciel sans prise*, Nice, Unes, 2023.
- TORTEL Jean, *Guillevic*, 6<sup>e</sup> éd., Paris, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1990 [1954].