

De la littérature et du genre comme notions ontologiquement instables



Sébastien Doubinsky

Université d'Aarhus, Danemark

frاسب@dac.au.dk

Résumé

Il est impossible de parler du 'genre' littéraire sans parler d'identité de la littérature. Or définir la littérature par une identité épistémologiquement fixe se révèle rapidement impossible, car liée trop étroitement aux contingences culturelles, sociales et historiques qui la déterminent. Il en est de même avec l'élément de base constituant cette littérature, c'est-à-dire le livre, qui est à la fois objet, quasi-objet et œuvre. C'est sur cette base mouvante que se pose le 'genre' comme proposition d'identité, qui ne peut, bien entendu, qu'être instable lui aussi et par conséquent ontologiquement relatif. Toutefois, cette instabilité, loin d'empêcher une approche critique, peut au contraire servir de base épistémologique, en l'incluant dans la lecture de l'œuvre et permettant ainsi de la placer dans une position dynamique, et non plus entropique, comme voudraient si souvent l'enfermer les canons littéraires.

Mots-clés : littérature, canon littéraire, livres, œuvres, genre

On Literature and Genre as ontologically unstable Notions

Abstract

It is impossible to speak about literary 'genres' without speaking about literature. However, defining literature through an ontologically stable identity quickly proves impossible, as it is too closely linked with the historical, political and social circumstances that define it. The same can be said of its basic component, the book, which is both an object, a quasi-object and a work. 'Genre' therefore bases itself on this unstable basis to offer an identity which can only be unstable, and therefore ontologically relative too. This instability, however, far from preventing a critical approach, can be used as an epistemological basis, if we include it in the reading process of the work, placing it in a dynamic position instead of the entropy offered by the literary canons.

Keywords: literature, literary canon, books, works, genre

I. De l'instabilité ontologique de la littérature

Dans un monde où les cadres bougent de tous côtés, se rattacher à la "littérature" comme base solide pour établir une théorie critique ressemble de plus en plus à un acte désespéré, surtout si on cherche à la doter d'éléments normatifs, qui sont souvent une échelle de valeurs déguisées. Ute Heidmann l'a très bien compris et critiqué dans

son article, *La comparaison différentielle comme approche littéraire*, où elle dit : « Comme les comparatistes le savent bien, il n'existe pas *une* mais de *multiples* façons de concevoir ce qui est « littéraire. » » (Heidmann, 2013 : 22). C'est précisément pour cette raison qu'il nous semble crucial d'essayer de redéfinir ici cet élément essentiel de notre discours épistémologique.

Pour commencer par une définition 'normative' et communément acceptée de la "littérature", nous prendrons celle du Larousse en ligne, qui nous semble être un point de départ clair même s'il est, bien entendu, tout à fait - et fort à-propos - discutable

« Littérature : nom féminin. Ensemble des œuvres écrites auxquelles on reconnaît une finalité esthétique¹. »

À l' « œuvre écrite » - au « texte » comme dirait Barthes - nous voyons associé une définition décrivant simultanément une intention, un résultat et l'établissement de cette valeur. La description d'un objet matériel (« œuvre écrite ») est devenue un concept, dont le lien étymologique est resté central, à la fois physiquement et symboliquement. Rien de nouveau ici et nous pouvons, par principe, accepter pour l'instant la définition donnée par le dictionnaire, car elle se place dans une perspective normative (ou consensuelle, ce qui revient au même) et nous avons besoin, pour pouvoir parler clairement de notre sujet, d'une plateforme 'fixe', du moins en apparence.

Commençons par l'évidence: ces « œuvres écrites », qui ressemblent, mais en s'en distinguant, des « choses écrites » par leur statut de 'construction' identifiable au travers de leur intentionalité supposée (« esthétique », donc.)

En effet, toute chose écrite n'est pas forcément littérature, et tout livre n'est pas forcément son vecteur. L'identité constituée par l'objet est donc impossible à prouver, l'objet-livre en soi n'étant pas identique à la nature présentée par la définition formelle. L'objet-livre ne prend par conséquent sa place dans le domaine de la littérature que par rapport à son contenu, qui obéit à une règle à la fois vague et précise: sa dimension intentionnellement, fortuitement ou accidentellement esthétique. Bien entendu, nous percevons tout de suite les limites d'une telle définition. Si la dimension esthétique d'un texte est la norme qui définit ce qui est littéraire ou non, nous n'entrons plus dans le normatif, mais dans l'établissement d'un système de valeur binaire :

Littéraire = esthétique

Non-littéraire = non-esthétique

L'identité littéraire ici est par conséquent absolument, essentiellement, on pourrait dire ontologiquement, relative, car l'histoire des idées et de la littérature nous l'a

montré maintes fois: la valeur esthétique est une valeur tout sauf stable². La querelle des Anciens et des Modernes au XVII^{ème} siècle, la « bataille d'Hernani, » les farouches critiques contre Manet et les Impressionistes ou le 'scandale' du Nouveau Roman sont là pour nous le rappeler.

Mais si l'identité flotte, la littérature (en tant que terme normatif) reste et continue de servir de référence dans le domaine de la théorie critique. Le meilleur exemple - et le plus paradoxal peut-être - en est la constitution de "canons" littéraires, ou plutôt, le besoin de les établir.

Un canon, par son étymologie biblique, exclut autant qu'il réunit. Ce qu'il réunit forme le groupe des textes 'orthodoxes' et en exclut tous les autres. Cette référence à la bible et à sa formation (mais il en est de même pour tous les canons religieux, ce qui montre que le problème d'identité de la littérature est universel) n'est pas innocente, et dévoile une intention claire. La littérature doit ressembler aux critères qu'on lui attribue et dont la société a besoin à un moment donné de son existence. De même, d'autres courants non-orthodoxes créeront leurs propres canons, pour exactement les mêmes raisons.

Ce désir de classer selon un principe (relatif) de valeurs est en lui-même, paradoxalement, l'aveu de ses limites. Certes, la valeur proposée se veut soit universelle (religieuse, scientifique, et parfois littéraire), soit nationale (parfois religieuse, parfois scientifique, parfois littéraire), mais, dans les deux cas, elle est par définition relative. Qu'il s'agisse des 'Chefs d'oeuvres de la littérature mondiale' ou du 'Génie de la littérature française' nous trouvons, à la base, un système de définition faussé, parce qu'il exclut de fait (et bien souvent volontairement) tout un ensemble d'oeuvres et de textes qui ne correspondent pas aux goûts du jour. Un des exemples les plus frappants en est cet aveu exprimé par Harold Bloom, grand 'canoniste' s'il en est, dans un article du *New York Review of Books*, où il admet revoir son sentiment envers le *Don Juan* de Byron qui est, maintenant qu'il a vieilli, plus positif³. Ce qui revient à dire que cette valeur qu'il lui a attribuée autrefois et sur laquelle il revient aujourd'hui est purement personnelle et relativise d'emblée la valeur du canon qu'il a contribué à établir.

Si la 'valeur' littéraire est impossible à démontrer par elle-même, cela veut dire que la valeur attribuée aux œuvres littéraires réunies dans un canon quelconque provient du résultat constaté de l'effet et de l'influence de ces œuvres dans un paysage culturel concerné. Et plus large sera le paysage, plus cette valeur sera confirmée. Pour prendre des exemples précis, Balzac, Andersen et Dickens ont une dimension (donc une valeur) quasiment universelle, alors que Cendrars, Kerouac et Murakami Ryû ont une valeur plus relative, sauf dans le domaine limité (donc de moindre valeur) où ils sont 'canonisés⁴.' Il devient évident que la littérature comme 'valeur qualitative' est essentiellement liée

à l'image socio-historique de la culture dont elle provient. Bourdieu a bien montré dans *La distinction* comment la culture était un instrument de la lutte des classes - inutile d'y revenir⁵.

Ce qui apparaît clairement, une fois que l'on a évacué la norme qualitative, c'est que le raisonnement binaire littérature/non-littérature ne fonctionne pas, surtout s'il est basé sur ou autour d'une notion 'esthétique' intentionnelle - ou non.

Ce « ou non » est l'un des éléments essentiels pour la critique d'un concept de littérature établi sur une base esthétique normative. Le problème de cette valeur esthétique provient bien évidemment de sa base, elle aussi toute relative. Comme le dit si bien l'adage populaire: « Des goûts et des couleurs, on ne discute pas. »

Si l'on veut baser la littérature sur une valeur esthétique, il faut bien entendu définir, ou du moins délimiter, le champ auquel on se réfère. Ici apparaît déjà un clivage irréductible entre les valeurs. Entre l'esthétique de l'écrivain "reconnu" et celle de l'écrivain d'avant-garde, la distance est énorme. De plus, il n'est pas sûr que la valeur esthétique de l'écrivain reconnu soit reconnue par l'écrivain d'avant-garde, et inversement. La valeur esthétique explose ici sous son propre poids.

Quant à l'intention esthétique contenue dans une oeuvre, c'est encore plus complexe. Le terme de « finalité » est en effet synonyme de 'but' ou décrit un processus qui tend vers une 'fin.' Intention ou résultat? Intention et résultat? Intention sans résultat? Résultat sans intention? Chaque oeuvre à son histoire, qui correspond à la fois à l'intention de son auteur, sa manifestation matérielle et sa réception. Mais toute oeuvre a-t-elle véritablement pour origine ou comme résultat, une « finalité esthétique »?

Les fragments retrouvés, font-ils partie de la littérature ou tout simplement, de son histoire? Les brouillons, qui ont la même finalité que l'oeuvre achevée, sont-ils eux aussi à considérer par conséquent comme littérature à part entière, car partageant la même intention?

Si nous semblons enfoncer ici des portes grande ouvertes, c'est parce qu'il nous paraît particulièrement important d'insister sur ce dernier point. La plupart des 'généralistes' ou 'taxinomistes' me reprocheront de mélanger les torchons et les serviettes, qu'une oeuvre achevée ne correspond pas aux étapes nécessairement inférieures à sa composition, etc. Or, tout dépend là encore de la définition donnée (deux fois) en ce début d'essai. Si l'identité de la littérature passe par sa finalité esthétique, alors tout texte ayant comme but une expression esthétique devient alors littéraire - brouillons et fragments y compris.

Si l'oeuvre inachevée de Proust, la troisième édition des *Fleurs du mal* et les *Illuminations* de Rimbaud correspondent bien à cette définition, que faire des textes de

DADA dont la finalité est, pourrait-on dire, tout *sauf* esthétique, à moins de détacher l'œuvre de son intention et de la remplacer par la nôtre, forcément fautive ? Et quoi de Rimbaud disant, dans « Une saison en enfer » : « Un soir, j'ai assis la beauté sur mes genoux - Et je l'ai trouvée amère. - Et je l'ai injuriée⁶ »

L'identité esthétique de la littérature apparaît donc comme une limite, plutôt qu'une définition solide, mais, paradoxalement, elle nous indique aussi, en creux, le cœur du problème : que la littérature est ontologiquement indéfinissable, et qu'elle est basée sur des valeurs historiquement relatives. Les 'canons' peuvent désormais apparaître sous leur vrai jour, celui d'une organisation hiérarchique d'œuvres visant à constituer une identité *relative* participant à une culture *relative* érigée en norme. Si nous voulons continuer à parler de littérature, de son identité, voire de sa mort, comme tous les magazines le font à chaque rentrée littéraire, il nous faut parler d'un mot (je dis bien, d'un *mot*), le mot 'littérature,' dont le sens, déterminé par la valeur qui lui est nécessairement ajoutée, est en train de varier au moment même où il est utilisé. C'est un mot qui n'arrête pas de s'effacer et de se ré-écrire. C'est un mot qui ne définit rien⁷.

II. De l'instabilité matérielle de l'œuvre

Si nous ne pouvons donc pas utiliser le mot de littérature comme base solide d'étude ou de référence, il nous faut réfléchir plus avant sur l'identité de ce qu'elle ne parvient pas à cerner ou définir dans son intégralité, parce que nécessairement contradictoire. Pour cela, il nous semble essentiel, après François Bon, de nous pencher sur ce qui la constitue matériellement, c'est à dire l'objet-livre, qui est aussi, simultanément un quasi-objet⁸, au sens de Bruno Latour, c'est-à-dire un objet hybride polychargé culturellement et socialement. En effet, pourrait-on dire, en parodiant l'Ubu de Jarry à propos de la Pologne et des Polonais : « sans livres, pas de littérature. »

Cependant, comme nous l'avons vu précédemment, tout objet-livre n'est pas forcément un objet littéraire. Un annuaire, le code civil ou l'anatomie de Grey ne font pas partie, de manière évidente, de la littérature, bien que leur forme physique semblerait pouvoir les y intégrer. Il apparaît ici un problème similaire à celui que nous avons rencontré avec la 'finalité esthétique' de l'œuvre.

La différence, cependant, est de taille et facilement contournable. Si la finalité esthétique opère une division normative au sein même de son propre champ, la différence entre le Bottin et les *Illuminations* est flagrante. Il s'agit, en effet, d'une différence de finalité sociale - on pourrait dire, de façon marxiste, entre un objet 'nécessaire' et un objet 'superflu.' Bien entendu, nous avons remplacé ici une valeur relative par une autre, et le superflu de l'objet-livre qui n'a pas de finalité 'utile'

reste à démontrer - voire à contredire. Mais disons que pour notre réflexion, nous acceptons l'objet-livre superflu comme celui appartenant de fait à ce qu'on se doit encore d'appeler littérature. On pourra évidemment objecter que les œuvres à contenu 'moral' (comme *Phèdre*, ou *La Nouvelle Héloïse*, par exemple) ne sont pas 'socialement' superflues, car elles participent activement ou passivement à l'établissement de normes sociales au travers de la morale. Cette objection est parfaitement légitime, et nous verrons plus loin comment la contourner. Mais pour l'instant, afin de continuer notre raisonnement, acceptons l'objet-livre sur lequel nous allons nous pencher comme un quasi-objet superflu, donc « littéraire. »

Bien entendu, de nos jours, un nouveau problème apparaît, lui aussi abordé et analysé par François Bon dans *Après le livre*, qui est celui de la dématérialisation de l'objet-livre et son remplacement - ou plutôt son déplacement - dans le virtuel. Cependant, comme Bon l'a montré, il ne s'agit pour l'instant, somme toute, que d'un déplacement technique - une évolution technologique comparable au passage des tablettes d'argile au papyrus, du papyrus au parchemin, et du parchemin au papier. Certes, de notre point de vue, il y a une différence technique inimaginable entre l'objet-livre et l'objet-liseuse électronique, mais le saut n'est en réalité pas plus énorme - et peut-être même moins - que lors de l'apparition des premiers livres imprimés, avec leurs nouvelles casses. Pour des raisons de simplicité, l'objet-livre auquel nous ferons référence dans notre essai sera à la fois l'objet-papier et l'objet-électronique, sauf si une différenciation essentielle s'avère nécessaire.

L'objet livre est donc à la fois la base, l'incarnation et le symbole de la littérature. En tant qu'objet 'superflu' il détient une place paradoxale, puisque son inutilité matérielle lui confère justement une utilité identitaire. Autrement dit, un livre définit quelque chose qui n'a pas de 'valeur' intrinsèque, hormis celle que peut détenir l'objet-livre lui-même en tant qu'incunable, œuvre signée, etc. La valeur de l'objet-livre est en quelque sorte latente et déplacée, en ce qu'elle se situe autant autour de l'objet qu'à l'intérieur. *Madame Bovary* n'est pas seulement le livre *Madame Bovary*, même si c'est aussi le livre. L'œuvre est la fois latente et physiquement présente, et l'objet-livre en est sa manifestation matérielle au moment où il se trouve sur ma table - ou potentielle, s'il est dans ma bibliothèque - ou symbolique, si je parle de Bovarysme, etc. Nous voyons bien ici que toutes les propositions sont vraies, et qu'aucune ne s'annule. Nous sommes en quelque sorte dans l'état quantique du texte, qui précède le choix que nous devons prendre pour décider sous quelle forme nous allons lire ou étudier.

Pour Don Quichotte, les histoires de chevalerie sont vraies, parce que *matérialisées* dans les livres. Pour les autres, elles sont fausses parce que justement *matérialisées dans* les livres. Cervantès a bien compris où se situait le noeud du problème - les personnages de l'histoire se disputent par rapport à la nature *physique* de la fiction, preuve

de leur existence, et par-là même, de leur non-existence. Si Don Quichotte a tort par rapport aux livres qu'il a lus quant à la "réalité" de leurs histoires, il a raison par rapport à la réalité de l'objet-livre *Don Quichotte*. En ce sens, Don Quichotte est un méta-personnage de sa propre histoire, une mise-en-abyme inversée de la fiction. Pour être plus précis, dans *Don Quichotte*, la réalité est la fiction de la fiction. Et le livre, le centre de gravité quantique où toutes les propositions sont aussi vraies que fausses. L'objet-livre dans *Don Quichotte* est donc la base *relative* de la littérature. C'est en ce sens qu'on peut le considérer comme un quasi-objet, car les paradigmes qui le déterminent et qu'il détermine dépassent sa propre nature physique, et le relient à d'autres contextes socio-culturels. Le livre est à la fois matériel et immatériel, soit présent et potentiellement absent, ou l'inverse. C'est un objet en flux constant, dont la lecture n'est qu'un instant relatif et précis⁹. S'il conditionne bien la littérature par son contenu, sa forme en est la représentation symbolique - son *icône*, c'est-à-dire son image chargée de sens, ou plutôt, son image sur laquelle on *projette* un sens.

À la fois objet et image rétinienne de l'objet - qui demeure 'visible' malgré son absence - le livre concentre bien sur lui toutes les ambiguïtés inhérentes à la littérature.

Cependant, le problème n'est pas contenu uniquement dans la forme de l'objet-livre, ni dans sa place - mais aussi dans sa temporalité, car si l'objet livre est ambigu en soi, il est aussi un objet en mouvement. Le roman de Bergotte que lit le narrateur de *La recherche avec Albertine* n'est plus le même que celui qu'il lit sans Albertine. Il ne trouve plus les passages qui l'avaient tant ému, et d'un coup les pages sont redevenues blanches. C'est désormais un autre livre, un objet qui a traversé le temps du narrateur et de la narration, et dont la temporalité ne correspond plus à celle du récit. Il s'est *déplacé*, tout autant que le narrateur, mais à une vitesse différente.

Cette relativité temporelle de l'objet-livre s'ajoute à la relativité identitaire de l'œuvre, et par capillarité, à celle de la littérature. Si nous acceptons qu'un livre est une œuvre¹⁰, et pas qu'un texte, nous devons accepter sa nature d'objet terminé et d'objet en cours de construction. C'est à cause de cette relativité inhérente que la proposition de Barthes du 'texte' seul ne tient pas, du moins, pas dans l'optique de l'objet 'mouvant.' Le texte faisant partie d'une œuvre (prise ici dans tous les sens possibles du terme), il se déplace aussi *avec* ou *malgré* elle. Ceci se voit à l'évidence avec les poèmes. Rien n'est moins fixe qu'un poème et qu'un recueil de poèmes. L'exemple pris plus haut chez Harold Bloom le montre parfaitement. De même Rimbaud se relisant: «La vieillerie poétique avait une bonne part dans mon alchimie du verbe¹¹.»

L'œuvre se place donc simultanément en plusieurs endroits à la fois, de la même façon que l'objet-livre contient plusieurs identités. La matérialité de l'œuvre, comme celle de l'objet-livre, est par conséquent une matérialité relative, dont l'identité

est vérifiable (ou contestable) en un endroit déterminé, lui-même indissociable d'un moment précis et lui aussi déterminé : la lecture.

C'est parce que les livres-objets sont des œuvres que leur dématérialisation physique n'est pas un problème en soi. Leur poly-identité n'est pas accentuée par leur virtualité, on pourrait presque dire au contraire qu'elle prend sa place symboliquement *visible*, l'objet-livre devenant subitement le non-objet livre, et donc rejoignant *littéralement* son essence d'œuvre.

III - De l'instabilité nécessaire du genre

Nous atteignons ici un point essentiel qui est le rapport entre une finalité générale (normative) constituée par l'ensemble des finalités individuelles (relatives.) L'évidence d'un écart irrécyclable entre les deux n'est pas à démontrer - la question de la généralité en est même la preuve la plus éclatante.

Au regard des nouvelles catégories génériques apparues ces dernières années (roman hybride, gay, postcolonial, etc.) on se rend vite compte que les cadres bougent, voire craquent de tous côtés. Cependant, si ces catégories 'objectives' basées sur un classement d'œuvres selon leur identité formelle (romans, nouvelles, théâtre, poésie, etc.) ou thématiques (roman noir, érotique, postcolonial, etc.) sont utiles pour une définition de surface et pour les rayons des bibliothèques ou des librairies, elles ne résistent jamais à un examen de fond ou à une lecture réellement critique. On pourrait même dire qu'elles servent presque uniquement à se faire détruire, comme l'a suggéré Jacques Derrida dans son désormais célèbre essai, *La loi du genre*, quand il écrit :

« *Et si c'était impossible, de ne pas mêler les genres? Et s'il y avait, logée au cœur de la loi même, une loi d'impureté ou un principe de contamination? Et si la condition de possibilité de la loi était l'a priori d'une contre-loi, un axiome d'impossibilité qui en affolerait le sens, l'ordre et la raison*¹²? ».

Et en effet, les genres ne fonctionnent finalement que lorsque leurs frontières sont floues et perméables, et quand leur fonction est uniquement (et par conséquent *relativement*) descriptive. C'est quand ils prétendent à une fonction normative que l'échec est flagrant, car tout objet-livre, ainsi que toute œuvre, étant hybride, la normalisation ne peut s'opérer sans mutilation. L'identité générique est plus une identité *par contraste* qu'une identité propre - et cette identité change avec le temps et la perspective culturelle à travers laquelle - ou par rapport à laquelle - elle est perçue.

Le genre ne peut donc pas participer de l'identité de l'œuvre autrement que comme élément *relativement* descriptif. C'est une identité empruntée ou imposée, mais qui ne

détermine aucunement la valeur du texte, sauf si cette valeur est directement associée au genre, et est par là même automatiquement relativisée en soi - il n'y a pas assez de place ici pour discuter du fameux 'genre mineur,' qui, bien souvent dans l'histoire littéraire a bien plus innové que le 'genre majeur.' L'objet-livre et les œuvres dépasseront toujours leur généricité, car leur finalité n'est jamais *unique*.

Nous avons déjà vu plus haut la relativité de cette valeur littéralement 'ajoutée' et des problèmes de définition que cela entraîne. Par contre, il faut aussi reconnaître que cette valeur ajoutée ne peut être ni niée, ni ignorée et se demander par conséquent si, paradoxalement, il ne conviendrait pas plutôt de l'intégrer à la lecture, non pas comme une constante, mais précisément comme une valeur relative, faisant *nécessairement* partie de la lecture. C'est par cette reconnaissance paradoxale que la lecture va devenir réellement critique, car elle va tenir compte de toutes les identités possibles de l'œuvre, y compris de celles qui la posent, relativement, comme œuvre de "valeur."

En effet, cette valeur "ajoutée" positive ou négative à l'œuvre doit être considérée comme faisant partie de la lecture, afin de nous permettre de mieux nous en dégager. Si l'œuvre en soi peut-être associée à la métaphore du fond de la piscine utilisée par Merleau Ponty à propos de l'œuvre d'art¹³, il devient évident que le moment ou l'angle de l'observation va modifier, non pas son existence, ni son essence, mais son *effet*.

C'est cet *effet* qui va déterminer la lecture de l'œuvre, et c'est précisément lui qui doit être analysé en même temps que l'œuvre. On pourrait même dire que la lecture va précisément consister à étudier les conséquences de la conformité ou du déplacement de l'œuvre par rapport à son effet.

Quand Don Quichotte lit les romans de chevalerie, il est un lecteur littéral - comme nous l'avons vu plus haut, 'si c'est écrit, c'est que c'est vrai.' Ceux qui l'entourent, croyant connaître la différence entre réalité et fiction, lui opposent le 'genre' ¹⁴ comme base de leurs arguments. Cependant, dans le deuxième tome, beaucoup des personnages rencontrés ont lu la première histoire de Don Quichotte, qu'ils tiennent pour vraie - d'autant plus qu'ils ont le personnage sous les yeux. L'effet de réel au sein de la fiction est donc double, tournant autour du jeu vrai/faux. Ce qui est vrai pour Don Quichotte est faux pour les autres, mais ce qui est vrai pour les autres est faux pour Don Quichotte - et pour le lecteur, puisque nous savons pertinemment que *Don Quichotte* est un roman écrit par Cervantès. Le faux l'emporte donc, non pas du côté des contradicteurs de Don Quichotte, mais de tout le monde. Le seul 'bon' lecteur est Sancho Pança, l'imbécile heureux, et par conséquent le sage, qui suit la folie de son maître tout en la sachant folie. Pança est le lecteur paradoxal type, qui choisit de tomber dans le piège de l'empathie, tout en raisonnant sur son erreur. On pourrait le considérer comme le proto-lecteur critique.

Ce que Cervantès a mis en place dans son roman (les deux tomes constituant une seule œuvre), c'est justement l'amorce d'une réflexion autour de la fiction, ou plutôt, pour être encore plus précis, de l'effet de la fiction, non pas sur le réel - car le réel chez Cervantès est une autre fiction - mais comme processus sur le lecteur au travers du phénomène de la lecture.

Le choix de la réalité des romans de chevalerie dans *Don Quichotte* est donc un choix de lecture, mais, comme Cervantès le montre, ce choix est une illusion. C'est en cela que Don Quichotte tire son épingle du jeu, malgré lui. Sa folie lui permet de valider sa lecture, alors que ses contradicteurs se basent sur une réalité que nous, lecteurs du Quichotte, savons elle aussi fictionnelle. La mise en abyme est donc totale, impliquant le lecteur lui-même (nous) dans son piège.

Cervantès a inventé la fictionnalité, non seulement du lecteur, mais de la lecture elle-même, comme processus de confirmation de la césure fiction/réel. La lecture devient un phénomène instable qui, au lieu de confiner le domaine de la fiction, l'étend au contraire en dehors de l'objet-livre, contaminant le processus lui-même et par conséquent le lecteur. L'effet de réel fonctionne à la fois sur Don Quichotte, Pança (qui ne sait pas lire mais qui est néanmoins un excellent 'lecteur' de la situation de son maître) et tous les personnages qu'ils rencontrent au cours de leurs aventures.

Le lecteur est donc en permanence, comme Don Quichotte et tous les personnages du roman, une victime à la fois consentante et aveugle de cet effet de réel provoqué par la fiction. L'instabilité du phénomène, provoquée par l'instabilité de l'œuvre, doit par conséquent être considérée comme un premier pas essentiel dans toute lecture critique. Autrement dit, l'intention du lecteur doit être annoncée comme une possibilité instable, et non normative.

Cette *criticalité* (entendue ici comme essence ontologiquement instable) de l'œuvre ou du texte, qui détermine le quasi-objet livre, (ainsi que sa lecture et son lecteur), est ce qui va aussi le définir comme un objet *non-littéral*, c'est à dire comme un objet qui ne sera jamais *identique* à sa lecture, et par extension logique, à son *genre*. Merleau-Ponty a défini l'œuvre d'art comme une œuvre qui renaît à chaque regard¹⁵ et Baudelaire a affirmé que c'était l'œil du spectateur qui créait le tableau¹⁶ - il faut comprendre ici que pour l'œuvre d'art comme pour l'œuvre littéraire, le regard posé, le regard critique est un détachement de son sens pris comme littéralité. Autrement dit, ce n'est pas seulement le nouveau regard qui conditionne la perpétuation de l'œuvre, mais l'écart dans lequel il s'insère pour trouver du sens et/ou se rapprocher son intention, en dépit de son identité acceptée. C'est en ceci que l'*effet* dont j'ai parlé prend tout son sens - car il est le symptôme de la distance qui s'opère¹⁷, et incarne le champ théorique dans lequel va pouvoir s'inscrire une critique prenant en compte, dès le départ, son instabilité comme moteur inséparable de son identité.

Bibliographie

- Barthes, R. 1968. « L'effet de réel. » *Communications*, numéro 11.
- Bon, F. 2011. *Après le livre*. Paris : éditions du Seuil.
- Cervantès, M. de. 2010. *Don Quichotte*, volumes I et II, Paris : éditions du Livre de Poche, collection Classiques.
- Derrida, Jacques. 2003. La loi du genre. In : *Parages*, Paris : éditions Galilée, p. 249-287.
- Heidmann, U. 2013. La comparaison différentielle comme approche littéraire. In : *Nouveaux regards sur le texte littéraire*, Reims : EPURE, éditions et presses universitaires de Reims, p. 203-222.
- Latour, B. 1997 [1991]. Révolution. In : *Nous n'avons jamais été modernes*. Paris : éditions La Découverte, p. 71-123.
- Merleau-Ponty, M. 2011 [1964]. *L'œil et l'esprit*. Paris : éditions Gallimard, collection Folio essais.
- Proust, M. 2014. *Œuvres complètes*, Paris : éditions Arvensa, format Kindle.
- Rimbaud, A. 2013. *Œuvres complètes*, Paris : éditions Arvensa, Format Kindle.

Notes

1. <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/litt%C3%A9rature/47503> [Consulté le 15 novembre 2014].
2. On peut noter au passage qu'autrefois, cette valeur était « morale ». Après Nietzsche et la mort de Dieu, elle est devenue « esthétique ».
3. "The ultimate contrast in English poetry is between Byron and Shakespeare. Of Byron the passionate man, we know nearly everything, while of Shakespeare's inwardness we know nothing. Shelley, a superb literary critic, considered Byron's *Don Juan* to be the great poem of the age, surpassing even Goethe and Wordsworth. Once I would not have agreed with Shelley, but moving toward the age of seventy-nine and having just reread *Don Juan*, I am persuaded." Harold Bloom, in *Pilgrim to Eros*, *New York Review of Books*, September 24, 2009.
4. Nous savons pourtant que si la qualité d'un écrivain se mesurait seulement au « domaine » qu'il occupe, alors Barbara Cartland ou Dan Brown seraient probablement parmi les meilleurs écrivains du monde.
5. Bourdieu, Pierre, *La distinction*, Paris : éditions de Minuit, 1979.
6. Rimbaud, Arthur, « Une saison en enfer » in *Œuvres Complètes*, Paris : Gallimard, collection la Pléiade, 1972, p. 93.
7. À ce sujet, une des œuvres les plus radicales quant à la relativité ontologique de la littérature me semble être incarnée par le roman de Michel Houellebecq, *La carte et le territoire*, sorte de « Tombeau » de ce qu'elle voudrait représenter et qui s'achève sur le triomphe, absolu et vide de sens, de la nature.
8. Pour une définition plus précise du quasi-objet dans son champ anthropologique, voir Latour, Bruno, dans le chapitre « Révolution » dans *Nous n'avons jamais été modernes*, Paris : éditions La Découverte, 1997, p. 71-123.
9. J'ai développé plus avant cette proposition de lecture "relative" dans mon ouvrage, co-écrit avec Tabish Khair, *Reading Literature Today*, Sage, 2010, chapitre 1, 'Impermanence and deception'
10. « ŒUVRE:1) Travail, tâche, action effectués par un agent quelconque : *Une œuvre de longue haleine*.2) Objet, système, etc., résultant d'un travail, d'une action : *Ce tabouret est l'œuvre d'un artisan*.3) Production de l'esprit, du talent ; écrit, tableau, morceau de musique, etc., ou ensemble des productions d'un écrivain, d'un artiste : *Les œuvres de Bach. Une œuvre d'art. Une thèse sur l'œuvre de Rimbaud*.4) Organisation à but religieux, moral, social, philanthropique : *Faire un don à une œuvre*. » Petit Larousse en ligne.

11. Rimbaud, Arthur, «L'alchimie du verbe», in *Une saison en enfer*, Paris : éditions Gallimard, collection La Pléiade, 1972, p. 108.
12. Derrida, Jacques, "La loi du Genre" dans *Parages*, Paris: éditions Galilée, 1985, p. 249-287.
13. « Quand je vois à travers l'épaisseur de l'eau le carrelage au fond de la piscine, je ne le vois pas à malgré l'eau, les reflets, je les vois justement à travers eux, par eux. » in Merleau-Ponty, Maurice, *L'œil et l'esprit*, Paris : éditions Gallimard, collection Folio, 2011, p. 70.
14. « Si nulle peinture n'achève la peinture, si même nulle œuvre ne s'achève absolument, chaque création change, altère, éclaire, approfondit, confirme, exalte, recrée ou crée d'avance toutes les autres. » in Merleau-Ponty, L'œil et L'esprit, Paris : éditions Gallimard, collection Folio, 2011, p. 92.
15. « Si nulle peinture n'achève la peinture, si même nulle œuvre ne s'achève absolument, chaque création change, altère, éclaire, approfondit, confirme, exalte, recrée ou crée d'avance toutes les autres. » in Merleau-Ponty, L'œil et L'esprit, Paris : éditions Gallimard, collection Folio, 2011, p. 92.
16. « D'ailleurs, même à l'esprit d'un artiste philosophe, les accessoires s'offrent, non pas avec un caractère littéral et précis, mais avec un caractère poétique, vague et confus, et souvent c'est le traducteur qui invente *les intentions*. » (Souligné par Baudelaire) in Baudelaire, Charles, « L'art philosophique » in *Écrits sur l'art*, Paris : Librairie Générale Française, collection Le Livre de Poche, 1992, p. 567.
17. C'est ici que je m'éloigne de l'"effet de réel" tel que Barthes le conçoit. Il me semble que plutôt que d'opérer une « convergence » entre un réel "objectif" et une *mimêmis* "subjectivée," la description dans la fiction opère précisément sur le phénomène inverse, à savoir un rappel au lecteur que le "réel objectif" n'existe pas, et que la *mimêsis* est par nature artificielle. La description fictionnelle renvoie au contraire à l'instabilité de notre réel, pour la confirmer.