

« LA COMPÉTENCE LITTÉRAIRE : APPRENDRE À (DÉ)JOUER LA MAÎTRISE »

Qu'apprend-on en étudiant la littérature ? À *jouer la maîtrise* et à *la déjouer*¹. Devenir un Master ou un Docteur ès Lettres exige d'acquérir une compétence très particulière, permettant de jongler avec certaines procédures herméneutiques afin de problématiser la construction du sens. Cette compétence consiste d'abord à pouvoir *maîtriser une série de jeux* : le jeu des examens, de la rédaction et de la soutenance d'un mémoire ou d'une thèse, le jeu des colloques, des soumissions d'articles, des auditions et *job interviews* – autant de pratiques fortement ritualisées qui nécessitent une gymnastique mentale et scripturale très spécifique. Au-delà de cette maîtrise des rituels scolaires (souvent ridicules quoique parfois sympathiques), la compétence littéraire consiste à *savoir faire jouer la lettre* d'un texte pour en tirer des interprétations intéressantes, lesquelles peuvent relever d'une vaste gamme de méthodologies et de partis-pris épistémologiques que leur diversité rend parfois incompatibles entre eux.

L'EXPÉRIMENTATION LITTÉRAIRE COMME JEU DE TRANSDUCTION INCONTRÔLÉE

De quoi devient-on « maître » en obtenant un Master de Lettres ? En quoi consiste ce « jeu avec la lettre » qui fait la spécificité de la compétence littéraire² ? Parler à son égard de « savoir interprétatif », comme le faisaient les sémioticiens d'inspiration greimassienne dans les années 1970, me semble leurrant. Certes, cette maîtrise des procédures de construction du sens comporte une forte dimension *technique*, et mérite en cela de rentrer dans la catégorie des *savoirs* (aux confins de la lexicologie, de l'étymologie, de la grammaire, de la rhétorique, de la pragmatique et de la sémiologie). Si le littéraire peut se distinguer du linguiste, c'est toutefois qu'il entretient avec le texte qu'il étudie non tant un rapport de savoir qu'un rapport d'*expérimentation*. Et même si l'expérimentation n'est nullement incompatible avec le savoir, puisqu'elle constitue un moment de la recherche « scientifique », l'expérimentation interprétative à laquelle se livre le littéraire participe d'*un jeu de transduction incontrôlée* qui fait éclater le cadre rassurant dans lequel évoluent les savoirs d'ordre scientifique ou technique.

Je reprends le terme de « transduction » au philosophe Gilbert Simondon, qui entend par ce terme « une opération physique, biologique, mentale, sociale, par

¹ Mes remerciements à François Quet pour avoir lancé ma réflexion sur ce thème, ainsi qu'au département de français de la New York University pour avoir organisé un riche colloque sous le beau titre de *Unbecoming Masters* en mars 2009 (Aurélien Chatton, Joshua Jordan, Phoebe Maltz, Dane Stalcup, Chelsea Stieber, Emily Teising, Denis Hollier, Anne Deneys-Tunney, Abrahah Anderson, Judith Miller).

² Sur la nature ludique de la lecture littéraire, je renvoie bien entendu à Michel Picard, *La lecture comme jeu. Essai sur la littérature*, Paris, Minuit, 1986.

laquelle une activité se propage de proche en proche, à l'intérieur d'un domaine »³ ou à travers des domaines apparemment séparés. L'interprétation relève d'un jeu de transduction dans la mesure où elle *fait passer* un texte ou une phrase d'une époque à une autre, d'un domaine de savoir à un autre, d'une référence à une autre, *à travers* les différences, les disparités voire les incompatibilités qui les séparent. Ce jeu consiste à sélectionner un élément textuel, à le sortir de son contexte original, à le déplacer pour le faire entrer dans la résonance d'un contexte nouveau, et à laisser se propager les résonances nouvelles qu'il induit, de proche en proche, dans ce nouveau contexte⁴. Lire Diderot d'une façon littéraire, c'est *conduire* sa parole *à travers* tout ce qui nous sépare de lui, pour permettre à cette parole de nous parler aujourd'hui, de produire des résonances toujours suggestives au sein de nos préoccupations contemporaines.

Situer l'opération de transduction au cœur du travail d'interprétation implique donc – entre autres choses – que ce travail ne vise pas une vérité-*adequatio*, évaluée selon la conformité à un *réel pré-existant*. Se borner à juger la valeur d'une interprétation de Diderot à l'aune de ce que signifiaient ses écrits à l'époque de leur rédaction me semble trahir profondément la dynamique propre à l'aventure littéraire. Celle-ci vise en dernier ressort un tout autre type de vérité, une vérité-*aletheia*, dont la valeur est déterminée par les *relations nouvelles* qu'elle permet de faire émerger. Loin de reposer sur la conformité entre ce que l'interprète fait dire aux mots du texte et ce que son auteur pouvait avoir en tête en l'écrivant, les gains du jeu littéraire reposent sur *la disparité* qui sépare le contexte d'arrivée du contexte de départ. Ces gains ne se mesurent pas – à la fin du jeu – en termes de *retrouvailles*, mais en termes de *découvertes* : leur mérite ne tient pas tant à ce qu'ils *reconstituent* (du passé) qu'aux *relations nouvelles* qu'ils permettent d'*instituer* (pour l'avenir)⁵.

L'expérimentation littéraire est un jeu de transduction *incontrôlée* parce qu'elle ne peut jamais savoir à l'avance *quelles* relations seront instituées demain à partir des résonances dont elle lance la propagation aujourd'hui. On ne saurait *faire jouer la lettre* d'un texte sans s'exposer à ce que *la lettre se joue de nous* (de nos meilleures intentions, de notre plus solide savoir, de notre plus assurée maîtrise de la langue). Jouer le jeu de la transduction (littéraire ou autre), c'est accepter de n'être que le porteur passager (myope, tâtonnant et somnambule) d'un processus transindividuel de propagation et de transformation qui nous emporte selon ses dynamiques propres, plutôt que selon nos visées intentionnelles.

Pour l'auteur d'un texte littéraire comme pour son interprète, le jeu associe un effort de contrôle maximal imposé sur sa propre performance et un pari hasardeux sur le résultat final d'une partie collective qui échappe forcément à toute maîtrise individuelle. Et comme pour tous les joueurs, les incertitudes liées aux dimensions immaîtrisées de la partie, avec les espoirs et les craintes qu'elles suscitent, constituent une motivation essentielle de celui qui décide d'entrer dans le jeu.

JOUER LA MAÎTRISE POUR DÉJOUER LA MAÎTRISE

³ Gilbert Simondon, *L'individuation psychique et collective*, Paris, Aubier, 1989, p. 25.

⁴ Je renvoie sur tous ces points au livre de Michel Charles, *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Seuil, 1998.

⁵ Pour un essai de justification de ces affirmations excessivement simplifiées, je renvoie à mon ouvrage *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007.

En tant qu'elle mobilise des savoirs techniques pour les engager dans des jeux de transduction aux résultats incontrôlés, l'expérimentation littéraire ne vise donc une certaine maîtrise que pour dépasser les limites de la maîtrise. Il s'agit certes de devenir maître (*becoming master*) et de revendiquer une compétence clairement identifiable, qui exige un apprentissage patient, méthodique, rigoureux, dont la mise en place institutionnelle est difficile et coûteuse ; mais il s'agit aussi d'orienter cet apprentissage vers la perspective d'un abandon ultime de la position de maîtrise (*unbecoming master*), puisque la performance aura pour finalité de catalyser une transduction dont le résultat échappe à celui qui s'en fait le vecteur.

On peut dire du littéraire qu'il « joue sa compétence » à chaque expérimentation textuelle, comme on peut dire du joueur qu'il joue sa fortune (ou sa chemise) lors de chaque partie de poker. La compétence est ce que l'on accepte de (*re*)mettre en jeu (et en question) face à chaque texte singulier. On peut dès lors suspecter le littéraire – certains critiques de la déconstruction et certains examinateurs de concours ne s'en privent d'ailleurs pas – de « jouer la compétence » sur le mode dégradant du *bluff* et de l'*imposture*. Une telle suspicion fait partie intégrante du jeu littéraire, et devrait être assumée comme telle. On ne saura ce que vaut « vraiment » mon roman ou ma construction interprétative qu'« en fin de partie », lorsque se seront dissipées les illusions et les myopies du présent. Dès lors que les gains se mesurent aux relations dont on catalyse l'émergence à *venir*, le manque de répondant actuel (qui fait crier hâtivement au bluff ou à l'imposture) pourra toujours être racheté par des effets de résonances escomptés du futur.

Et comme le savent encore les joueurs de poker, c'est souvent à travers la porte étroite et dangereuse d'un moment de bluff qu'on fait passer une stratégie qui finira par remporter la mise, tant les effets de croyance peuvent s'avérer aussi décisifs que les possessions de substance. Je peux devenir effectivement maître du jeu (*becoming master*) en me contentant parfois de *jouer* le rôle de celui qui aurait de quoi soutenir la partie (alors que je n'ai rien en main) – tout l'art du jeu consistant précisément à savoir à quel moment et selon quelles procédures il s'agit tantôt de *jouer*, tantôt de *déjouer* la maîtrise.

Cette indécidabilité de la valeur « réelle » des pratiques littéraires tient à leur orientation vers le futur. Lancer une interprétation ressemble, de ce point de vue, à lancer une action en bourse ou à lancer un projet politique dans la sphère médiatique : cela revient à lancer une « proposition » qui ne recevra sa valeur que de par sa capacité à capter les désirs et les croyances du public qu'elle vise. Que désirs et croyances constituent un moment essentiel de la production (humaine) de la réalité, qu'une maîtrise jouée puisse générer une maîtrise effective, voilà ce que nous savons tous implicitement, mais dont nous n'avons pas encore commencé à tirer les conséquences épistémologiques et ontologiques. C'est d'abord par sa capacité de *frayage des possibles* que l'activité littéraire (créative et interprétative) contribue à la constitution de notre réalité sociale – et le possible échappe par sa nature même à tout effort visant à le circonscrire dans les limites de ce qui est donné et observable de façon empirique.

Face aux attaques idéologiques et budgétaires dont font l'objet les études littéraires, de même que face à une *indifférence* qui les menace peut-être plus encore que toute forme d'attaque explicitement ciblée sur elles, il me semble donc nécessaire

de réaffirmer *quatre thèses générales* sur la nature de la compétence dont relèvent ces études :

a) *Les études littéraires reposent sur l'acquisition et la maîtrise active d'un savoir technique rigoureux, dont la propagation requiert des institutions exigeantes et coûteuses, productrices d'une compétence très particulière.*

b) *Si le savoir et la maîtrise impliqués dans cet apprentissage peuvent parfois faire l'objet de vérifications quantitatives et objectives, la compétence littéraire elle-même ne peut en revanche être attestée de façon empirique : elle relève d'une capacité d'expérimentation dont les résultats sont pratiquement indécidables (puisque toujours escomptables vers l'avenir).*

c) *Il faut donc se résoudre à ce qu'une compétence littéraire jouée (par bluff) ne puisse souvent pas être distinguée d'une compétence « réelle », et que le maître ès Lettres se confonde parfois avec celui qui ne fait que jouer la maîtrise.*

d) *Grâce à cette incertitude interne à son statut de réalité, la compétence littéraire se trouve en position privilégiée pour questionner toute prétention de compétence : en même temps qu'il peut être suspecté de jouer la maîtrise, le littéraire dispose d'une compétence très particulière – et éminemment précieuse – pour déjouer la maîtrise.*

MAÎTRISE ET « MODERNITÉ »

Pour illustrer de façon moins abstraite ce que j'ai évoqué jusqu'ici par une approche excessivement théorique, je m'appuierai sur un mini-corpus de quatre auteurs (Denis Diderot, Jean Potocki, Roland Barthes et Jacques Rancière), dans lesquels je piocherai *huit propositions* qui m'aideront à cerner plus concrètement comment *la maîtrise littéraire peut être jouée pour déjouer la maîtrise*. À chaque fois, j'esquisserai une proposition sur le mode assertif, pour laquelle je ne ferai qu'ébaucher quelques lignes possibles d'argumentation, que chacun pourra développer plus abondamment pour son compte, suivant ses intérêts et ses connaissances propres – selon les modalités imprévisibles et interminables des processus de transduction.

1. *Dès son émergence, la modernité a contrebalancé ses prétentions philosophiques à la maîtrise par des pratiques littéraires déjouant les pièges et les impostures de cette maîtrise.*

Dans un article consacré à dénoncer les dangers de l'attitude « postmoderne », Cornelius Castoriadis caractérisait la « modernité » comme tendue (de façon conflictuelle) entre un projet de *maîtrise rationnelle* et un projet d'*autonomie*⁶. Depuis Rabelais et Cyrano de Bergerac, on peut retracer la façon dont les récits littéraires ont offert un champ d'expression et d'exercice privilégié à cette tension conflictuelle, l'autonomie propre à la parole littéraire (paratopie énonciative, imagination fictionnelle, jeux avec les virtualités de la langue) contribuant simultanément à miner et à relancer sur des bases nouvelles « l'expansion illimitée de la maîtrise rationnelle ». L'œuvre polycéphale de Diderot (indissociablement encyclopédiste *et* fictionneur) constitue un exemple parfait de cette tension et de sa productivité, dans la mesure où le système philosophique apparemment le plus contraignant (le rationalisme néecessitariste spinoziste) s'y voit sans cesse tarauté, dynamisé et vitalisé par une

⁶ Cornelius Castoriadis, « L'époque du conformisme généralisé » in *Le Monde morcelé. Les carrefours du labyrinthe III*, Paris, Seuil, 1990, p. 11-24.

liberté d'écriture ne répondant qu'à ses propres lois poétiques. *Jacques le fataliste* est ainsi le plus grand roman de la « modernité », telle que la définit Castoriadis, puisqu'il joue la maîtrise rationnelle qui est à l'horizon de tout le projet intellectuel spinoziste dans l'espace d'un dispositif littéraire à la fois ludique et spectaculaire qui en dénonce les dangers tout en actualisant son potentiel émancipateur⁷.

2. *La posture littéraire, à l'époque moderne, insiste à se mettre dans la position du serviteur déjouant les vaines prétentions des maîtres du moment.*

Jacques le fataliste peut aussi me servir d'emblème en ce qu'il met en scène l'intelligence supérieure d'un valet s'ingéniant à faire apparaître toute la comique incapacité de son maître (*a most unbecoming master*). On peut ainsi voir s'esquisser une *posture littéraire* faite d'une apparente humilité (on se met du côté des serviteurs, des exclus, des marginaux, des femmes, des hésitants, des impuissants, des dépossédés, de ceux qui parlent ou écrivent faute de pouvoir « faire »), mais débouchant rapidement sur une mise en question ravageuse des prétentions à la maîtrise et des valeurs dominantes de l'époque. C'est cette posture qui me paraît caractériser le style d'intervention pratiqué par Roland Barthes dans les cours de sémiologie littéraire qu'il donne au Collège de France entre 1976 et 1980. Dépassant les prétentions scientifiques de la sémiologie structuraliste, il revendique une approche littéraire pour déjouer les paradigmes des « sciences » de l'homme et des opinions dominantes. Couronné comme Maître à penser par le Collège de France, il s'attache à émettre une parole *domestique*, qui parle de son ménage et de ses fantasmes privés au lieu d'exhiber la maîtrise d'un Savoir universaliste. Tirant parti du fait que « la littérature » soit déchuée de sa majesté passée, pour devenir un reliquat en voie d'extinction sous la pression médiatique des images et des *soundbites*, Barthes transmute cet affaiblissement culturel en une source de force nouvelle, puisqu'il redonne ainsi à la réflexion littéraire toute la puissance créative propre aux pratiques *minoritaires* (dans le sens que Deleuze donne à ce terme). Sous l'hégémonie des économistes, des gestionnaires et des stars du journal télévisé, se réclamer de la marginalité littéraire permet de renouer avec cette posture d'humilité apparente qui, comme Jacques, fait mine de s'incliner aux pieds de son maître mais seulement pour dénouer plus discrètement ses lacets, et pour préparer plus perfidement sa chute à venir.

MAÎTRISE ET SPECTACLE

3. *C'est en travaillant le jeu de son énonciation que la pratique littéraire déjoue la maîtrise abrupte qui contamine toute transmission de contenu.*

Jacques le fataliste et son maître ne raconte pas le voyage des deux partenaires sans mettre en scène simultanément les rapports qu'entretiennent *Denis le romancier et son lecteur*. Barthes ne parle pas des cénobites, de la nuance, de Proust ou du haïku sans mettre en scène constamment la situation de parole qui rassemble *Roland l'orateur et son auditoire*. Tous les trois (Jacques, Denis et Roland) s'exhibent comme jouant un certain jeu (de rôles, de prétentions, d'illusions, de mensonges, d'exhibition) propre à l'énonciation d'un certain type de parole dans un certain type de situation. La

⁷ Sur cette interprétation de *Jacques le fataliste*, je renvoie à mon article « *Jacques le fataliste : une ontologie de l'écriture pluraliste* », *Archives de la philosophie*, dossier *Diderot Philosophe* coordonné par Colas Duflo, avril 2008, p. 77-93.

puissance supérieure des pratiques communicatives d'ordre littéraire – par comparaison aux modes non-littéraires de discours – pourrait tenir à ce qu'elles se savent *agir par leur énonciation* davantage que *par le contenu* qu'elles peuvent transmettre. Même si bon nombre d'entre nous paraissent encore l'ignorer, un éducateur enseigne bien davantage par ce qu'il *fait* en classe (par la manière dont il se comporte envers ses étudiants, envers le savoir, envers l'institution) que par ce qu'il *dit* (par le contenu informatif de son discours). Le mode relationnel à travers lequel il *met en scène* la transmission du savoir compte au moins autant que la substance propre de ce savoir. C'est ce qu'a très bien compris Joseph Jacotot, dont Jacques Rancière restitue et revigore le parcours pédagogique dans *Le maître ignorant*⁸ : c'est le mode relationnel propre au discours « explicatif » qui abrutit l'élève ; si l'éducation comporte une dimension émancipatrice, celle-ci tient bien moins au contenu de ce qui s'y transmet qu'à la construction de rôles qui s'y opère selon la façon dont les énonciations s'y trouvent mises en scène. Un maître émancipateur peut parfaitement enseigner ce qu'il ignore, sans rien *dire* de sensé quant au contenu de ce qu'il enseigne, dès lors que son attitude parvient à *faire* comprendre aux élèves qu'ils peuvent trouver en eux-mêmes les ressources (d'attention) dont ils ont besoin pour apprendre. Les pratiques littéraires – créatives et interprétatives – participeraient ainsi d'une compétence émancipatrice propre, dans la mesure où elles tendent à *cultiver la conscience la plus vive de ces enjeux de l'énonciation*. Parler ou lire en tant que littéraire, cela implique structurellement de se demander comment l'énonciation est mise en scène – ce qui conduit à la fois à déjouer les *arrogances* (terme barthésien) propres aux postures de maîtrise et à inventer des modes de communication plus émancipateurs qu'abrutissants.

4. *La compétence littéraire aide à reconnaître que les humains agissent d'abord en tant qu'acteurs et que toute maîtrise repose sur une logique de spectacle.*

Tous les contes d'une certaine envergure insérés au sein de *Jacques le fataliste* enseignent une même leçon d'ordre anthropologique : les humains se conditionnent les uns les autres à travers les machines à spectacle dans lesquelles ils parviennent à revêtir leurs actions. Madame de la Pommeraie, l'abbé Hudson, le chevalier de Saint-Ouin, Jacques lui-même sont d'autant plus efficaces qu'ils conçoivent davantage leurs actions comme des *gestes* ; on est d'autant plus un *agent* (plutôt qu'une victime passive du destin) qu'on sait être un meilleur *acteur*. Cette logique de spectacularisation du réel est poussée à son comble par un autre roman de la fin du siècle des Lumières, le *Manuscrit trouvé à Saragosse* de Jean Potocki. Ici, c'est toute la réalité dans laquelle tombe le protagoniste Alphonse van Worden durant son voyage dans la Sierra Morena qui s'avère être une énorme machine à spectacle. Et à travers elle, c'est toute la cosmopolitique mondiale (conflits de religions, projets de monarchie universelle, flux financiers) qui paraît relever de la mise en scène et du *storytelling*. Loin d'être ridiculisés, comme le maître de Jacques, les Gomelez qui tirent les ficelles de cette conspiration manipulatrice offrent une figure particulièrement effrayante de la maîtrise : fanatiques islamistes, ils ont pour projet de convertir l'ensemble de la planète à leurs croyances intolérantes ; bénéficiant de ressources financières illimitées, ils parviennent à monter un spectacle parfaitement réglé qui arrache à leurs victimes ce

⁸ Jacques Rancière, *Le maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, Fayard, 1987.

qu'elles ont de plus précieux (leur certitude, leur sperme)⁹. Ici encore toutefois, le roman ne met pas en scène ces *most unbecoming masters* (du point de vue de l'Europe chrétienne ou rationaliste) sans dégonfler par un dernier retournement toute leur prétention à la maîtrise. Au moment où leur plan démoniaque paraît triompher à merveille, tout leur projet conquérant se dissout, pour ne laisser qu'une grosse fortune financière à gérer de la façon la plus rentable. L'*unbecoming master* du grand ayatollah laisse transparaître derrière son masque le visage plus familier mais non moins inquiétant du modeste MBA (*Master of Business Administration*)... Pratiquer la littérature est un exercice émancipateur dans la mesure où l'on y apprend que toute maîtrise relève d'une logique (illusoire) de spectacle, plutôt que d'un pouvoir substantiel devant lequel on serait contraint de s'incliner par la force des choses – alors que ne règnent en réalité que des captations (réversibles) de croyances et de désirs. À travers des romans comme *Jacques le fataliste* ou le *Manuscrit trouvé à Saragosse*, j'ai l'expérience du fait que la domination est de l'ordre de *la mise en scène* – et *ne repose que* sur les propriétés et les fragilités de la mise en scène.

DÉJOUER L'AMBIVALENCE

5. *La compétence littéraire consiste aujourd'hui à savoir mobiliser les virtualités des formes discursives pour se frayer un chemin au milieu des ambivalences exacerbées par notre époque.*

Plusieurs raisons peuvent nous inciter à penser que *l'ambivalence* est amenée à jouer un rôle de plus en plus central et de plus en plus problématique au fur et à mesure que nos formes de vie sociales se complexifient. La question *Est-il bon ? Est-il méchant ?* que posait Diderot dans sa dernière pièce, la question *Suis-je en train de rêver ou est-ce la réalité ?* que se pose Alphonse van Worden dans ses dix premières journées dans la Sierra Morena ne donnent que les formulations les plus brutes de multiples dilemmes qui sont devenus notre lot quotidien. Au point qu'il est devenu inespéré, voire inquiétant, de trouver une évolution dont on puisse se dire avec certitude qu'elle est intégralement souhaitable ou intégralement à rejeter. Les discours tant vantés sur « la complexité » ont pour pendant de nous faire balancer indéfiniment les pour et les contre de toute situation ou de toute réforme. Les pratiques littéraires contribuent sans doute à cette conscience de la complexité et aux apories de l'ambivalence : un bon roman nous donne l'expérience d'une densité d'existence qui déjoue généralement tout jugement simple et univoque. Mais précisément grâce à cette densité, l'expérience littéraire peut nous inviter à dépasser la paralysie et le désarroi auxquels nous confronte la multiplication des ambivalences. Dans sa deuxième année de cours au Collège de France, Roland Barthes définit *le Neutre* comme « ce qui déjoue le paradigme », et le même mouvement l'entraîne à voir dans la littérature « un codex de

⁹ Jean Potocki, *Manuscrit trouvé à Saragosse*, éd. François Rosset et Dominique Triaire, Paris, GF, 2007 (version de 1810). Sur les pistes interprétatives que j'évoque ici dans ce roman, je renvoie à mes études « L'imprimerie des Lumières: filiations de philosophes dans le *Manuscrit trouvé à Saragosse* de Jean Potocki », in Pierre Hartmann et Florence Lotterie (éd.), *Le Philosophe romanesque. L'image du philosophe dans le roman des Lumières*, Presses universitaires de Strasbourg, 2007, p. 301-335 ; « La mondialisation entre revenants et revenus : finances et liquidités chez Potocki », in Martial Poirson (éd.), *Art et argent en France au temps des Premiers Modernes (XVIIe-XVIIIe siècles)*, *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 2004 :10, pp. 159-172 ; et « Éditer un roman qui n'existe pas (mais qui réinvente les Lumières deux siècles après sa rédaction) », *Revue Internationale des Livres et des Idées*, n° 1, septembre-octobre 2007, p. 4-6 (disponible en ligne sur <http://revuedeslivres.net/articles.php?id=17>).

nuances » et la « maîtresse des nuances ». Le « projet éthique » que propose la réflexion menée jusqu'à la fin de sa vie consiste à « essayer de vivre selon les nuances que [nous] apprend la littérature »¹⁰. Dans le monde de l'ambivalence généralisée, les pratiques littéraires nous apprennent à résister *à la fois* à tout jugement simpliste *et* aux pièges dont nous menace la structure binaire de l'alternative (bon ou méchant ? rêve ou réalité ?). Dès lors que la question se laisse enfermer dans une telle structure binaire – pour laquelle Barthes réserve le terme de « paradigme » –, elle subit l'ambivalence comme une paralysie de la pensée et de la sensibilité¹¹. La compétence littéraire consiste dès lors à savoir compter au-delà de deux, à apprendre à (se) rendre compte des *nuances* (potentiellement infinies) qui moirent notre réalité. Lorsque, vers la même époque, Gilles Deleuze en appelait à penser « par le milieu », c'était aussi – entre autres choses – pour nous inviter à fuir les alternatives simplistes pour explorer et exploiter les virtualités s'esquissant dans les nuances qui font la richesse de toute situation concrète. En tant qu'elle est sensibilité aux *formes*, et que les formes concrètes (de la vie et de l'art) excèdent toujours les réductions binaires auxquelles on peut les soumettre, la compétence littéraire consiste donc bien à savoir déjouer les paradigmes, à inventer des lignes de fuite qui échappent aux alternatives pré-existantes et qui reconfigurent les ambivalences en les prenant à rebours.

6. *La compétence littéraire exige de pouvoir (et aide par la suite à) instaurer des écarts, des intervalles, des vacuoles au sein des flux de communication.*

Cultiver les nuances que nous apprend la pratique de la littérature implique de pouvoir s'abriter quelque peu des pressions qui nous poussent à réagir, à transmettre, à choisir, à juger. Ceux qui partagent le projet d'éthique littéraire esquissé par Roland Barthes doivent donc réussir – comme le suggère également Gilles Deleuze – à se « ménager des *vacuoles* de solitude et de silence à partir desquelles ils auraient enfin quelque chose à dire »¹². Tant qu'on ne fait que choisir entre des alternatives posées par autrui (comme c'est le cas à l'occasion des sondages), tant qu'on ne fait que réagir à la situation telle qu'elle est donnée, tant qu'on ne fait que répondre aux questions telles qu'elles sont posées, on fait le jeu de l'arrogance des maîtres du débat public. Déjouer leur maîtrise implique d'abord de se protéger des flux de communication qui nous proviennent du monde extérieur. De même que Virginia Woolf demandait la vacuole d'une « chambre à soi » pour être en position d'écrire une œuvre littéraire, de même devons-nous commencer par (exiger de pouvoir) couper notre téléphone et nos mails, ne pas répondre aux demandes de rapports administratifs, d'évaluations, de lettres de recommandation, de pétitions, de manifestations, si nous entendons pouvoir un jour « avoir quelque chose à dire » qui échappe aux alternatives assurant la répétition du même. C'est dans le cadre de telles vacuoles que peut alors se développer une compétence littéraire qui utilise *l'intervalle* créé, au sein des flux de communication, entre l'action subie et la réaction produite, entre la question et la réponse, pour produire *un écart significatif* à l'intérieur de nos formes de discours. Et

¹⁰ Roland Barthes, *Le Neutre. Cours au Collège de France 1977-1978*, Paris, Seuil, IMEC, 2002, p. 31 et 37.

¹¹ Isabelle Stengers et Philippe Pignarre ont récemment repris ce thème en faisant de la manipulation d'« alternatives infernales » (allonger le temps de travail *ou* s'exposer aux délocalisations) un trope essentiel de la magie rhétorique du discours capitaliste (*La sorcellerie capitaliste. Pratiques de désenvoûtement*, Paris, La Découverte, 2004).

¹² Gilles Deleuze, « Les intercesseurs » (1985) in *Pourparlers*, Paris, Minuit, 1990/2003, p. 177.

c'est la production d'un tel écart significatif qui constitue la visée ultime de la performance littéraire.

APPRENDRE À NE PAS AFFIRMER ET À NE PAS COMPRENDRE

7. *La performance littéraire offre la protection d'une énonciation indirecte, dérivée, abritée derrière la parole d'autrui au sein d'un processus reconnu comme relevant de la transduction.*

Alors que le philosophe, le scientifique ou le politicien doivent se risquer à émettre des affirmations dont ils supportent l'entière responsabilité, le littéraire énonce une parole qui est toujours masquée. Que ce soit l'écrivain, qui parle toujours sous couvert d'un narrateur ou d'un énonciateur paratopiques, ou le critique, qui ne prétend qu'à commenter le discours d'autrui, l'énonciation littéraire offre le confort inestimable de pouvoir *parler caché*. S'il y a une maîtrise constitutive de la pratique littéraire, c'est justement celle qui me permet d'exprimer ce que *je* pense constituer un écart significatif, à travers la mise en scène de ce qu'*un autre* aura dit avant moi. Ici aussi, la maîtrise consiste donc bien à déjouer la position de maîtrise qui grève toute parole : n'importe quel énoncé peut en effet se voir introduit par la précision (inutile) « *Le locuteur affirme que...* ». Le dispositif propre aux études littéraires consiste justement à *neutraliser* cette dimension d'assertion personnalisée qui paraît être constitutive de la parole humaine. La compétence que doivent apprendre les étudiants, à travers toute une série de techniques et de rituels transmis dans les facultés de Lettres, c'est précisément de pouvoir parler caché en faisant passer *leurs* affirmations comme des affirmations *venant d'autrui*. Le jeu propre à la compétence littéraire consiste donc à déjouer la prétention de maîtrise inhérente à la parole personnalisée, grâce à la maîtrise des processus interprétatifs relevant de la transduction.

8. *La pratique de l'explication de texte illustre au mieux la compétence littéraire dans la mesure où elle concentre l'exercice de la maîtrise sur ce qui échappe à la maîtrise.*

Contrairement à ce que croient nombre d'étudiants traumatisés par le tropisme des situations examinatoires, l'explication de texte ne consiste pas à montrer qu'on a « bien compris » le texte sélectionné. Toute sa dynamique repose au contraire sur la capacité à savoir identifier quelque chose qui nous échappe, le point par lequel le texte « fuit », les trous, les intervalles, les écarts ou les excès par lesquels il résiste à l'effort qui vise à le « bien comprendre ». Comme tout « chercheur », le littéraire ne mérite de porter son attention que sur ce qu'il ne comprend pas. Or rien n'est plus difficile. Et le sommet de la compétence littéraire – qui relève de ce fait davantage d'une *sensibilité* que d'un *savoir* proprement dit – consiste à *apprendre à ne pas comprendre les textes* qu'on lit, c'est-à-dire à ne pas tomber dans les significations (les alternatives, les paradigmes) à travers lesquels on est amené à réagir à eux de façon spontanée et immédiate. L'« explication » de texte porte donc très mal son nom, dès lors qu'elle sent le « maître explicateur » dénoncé par Jacotot et Rancière. S'il s'agit bien de « déplier » (*ex-plicare*) les nouages qui font la densité du texte, il ne saurait être question d'*expliquer* ce que le texte dit lui-même (mais que le lecteur moyen serait trop idiot pour avoir entendu tout seul) : voilà bien ce qui assimilerait l'explication de texte aux exercices scolaires dont Jacotot et Rancière montrent le caractère abrutissant. À l'inverse, une bonne explication de texte doit impérativement commencer par

déjouer le type de maîtrise dont ferait parade un « maître explicateur » : elle doit tout au contraire commencer par *exhiber son incapacité* à rendre compte du texte au moyen des paradigmes qui sont à sa disposition. Savoir reconnaître ou introduire des intervalles et des écarts dans un texte, se sensibiliser aux nuances qu'effacent les paradigmes qu'on plaque spontanément sur lui, mobiliser ces nuances pour en tirer un raffinement de ces paradigmes, se méfier des effacements produits par les raffinements mêmes qu'on apporte aux paradigmes – tout ceci définit bien la compétence littéraire comme le jeu d'une maîtrise dont la visée première et ultime est de déjouer la maîtrise.

DE LA LITTÉRATURE COMME GOÛT ET CONTAMINATION

Qu'apprend-on en étudiant la littérature ? Comment repousser les attaques idéologiques et budgétaires dont font l'objet les études littéraires ? Comment vaincre l'*indifférence* qui les menace ? Pour répondre à ces trois questions à la fois, je reviendrai pour finir à la définition proposée par Gilbert Simondon de la « transduction », comme opération « par laquelle une activité se propage de proche en proche ». C'est une certaine forme de *contamination* « de proche en proche » que l'on enseigne dans les facultés de Lettres, et c'est sur des effets de contamination « de proche en proche » qu'il faut compter pour promouvoir la perpétuation et le développement des études littéraires.

Comme l'avait bien senti Barthes dès les années 1970, ces études relèvent désormais de pratiques « minoritaires », voire oppositionnelles. Il n'y a pas forcément lieu de s'en lamenter : les usages « majoritaires » de la littérature comme forme de culture dominante génèrent des effets d'abrutissement et d'oppression qu'il n'y a pas vraiment à regretter. Autant en prendre son parti, et tenter d'attirer vers les études littéraires ceux que de tels effets d'abrutissement et d'oppression ont contribué à en écarter. On pourrait alors profiter de la vogue durable des arts martiaux pour présenter les études littéraires comme proposant l'apprentissage – lent, patient, rigoureux – de techniques de combat intellectuel, d'un art de la guerre des significations et des valeurs. Contrairement aux jérémiades nostalgiques et réactionnaires si largement répandues autour de nous, le « projet d'autonomie » que Castoriadis opposait au projet de « maîtrise rationnelle » porté par « le capitalisme » n'a nullement perdu la guerre contre celui-ci. L'erreur, ici encore, est de les opposer de façon binaire, alors que leurs ambivalences appellent à saisir *les nuances* de ce qui émerge *au milieu* de leur opposition.

Les pratiques littéraires rappelleront à elles de combattants nombreux dès lors qu'on saura montrer, de proche en proche, à quel point elles sont intimement porteuses du projet d'autonomie qui travaille en profondeur nos sociétés, et à quel point elles sont nécessaires également à l'expansion même du projet de maîtrise rationnelle (qu'on peut de moins en moins assimiler au destin erratique du capitalisme). En développant une maîtrise propre à la critique et au dépassement des maîtrises dont se réclament les dirigeants, les experts, les savants et les professeurs de tout poil, les études littéraires reprennent à leur compte une posture dont j'ai essayé de suggérer qu'elle avait été celle de la littérature dès les origines de la modernité. Que cette posture indirectement oppositionnelle, faite d'humilité, de servitude rebelle et de jeu spectaculaire, se trouve accueillie aujourd'hui au sein d'institutions universitaires qui sont financées par les États politiques, par les flux de la finance ou par la logique des

investissements en capital humain – soit par des sources dont on voit mal a priori pourquoi elles soutiendraient une activité de type oppositionnel – cela constitue bien entendu l’une des contradictions et des ambivalences majeures de notre situation actuelle.

C’est précisément du fait de cette fragilité institutionnelle que le salut de nos pratiques doit être à chercher du côté de la contamination de proche en proche. Si l’expérience littéraire constitue bien une « forme de vie » (comme le revendiquait Barthes), c’est d’abord sur le dynamisme de sa vie propre qu’elle doit compter pour s’affirmer dans un monde qui ne lui est pas fatalement hostile. Au-delà des questions de compétences, de disciplines et de maîtrise (qui sont toutefois une pré-condition indispensable à la pratique littéraire), j’aimerais conclure en ramenant cette pratique à une question de *goût* et de désirs. Je rejoindrai sur ce point Stanley Fish qui donne pour ultime justification des études littéraires la formule : *I do it because I like the way I feel when I am doing it*¹³.

N’est-ce pas un besoin – proprement *désespéré* – du type d’expérience que fournissent les études littéraires auquel en appellent quotidiennement les montagnes de dépressions, de psychotropes ou de tueurs fous (virtuels) qui peuplent nos sociétés ? Il est douteux que la pratique littéraire des textes « sauve le monde ». Il n’est pas sûr non plus que l’université continue à l’accueillir pour longtemps. Ce que nous pouvons en revanche faire dès maintenant, c’est montrer – plus modestement, mais la modestie lui sied – en quoi elle nous aide à vivre. La partie n’est pas perdue, tant il est vrai qu’à l’âge des sociétés de contrôle, c’est crucialement par la diffusion des désirs et des goûts que se sculptent nos formes de vie collectives.

¹³ Stanley Fish, *Professional Correctness. Literary Studies and Political Change*, Oxford, Clarendon Press, 1985, p. 111.