



HAL
open science

Théoriser en liberté : la critique littéraire de Pierre Bayard

Lorraine Toque

► **To cite this version:**

Lorraine Toque. Théoriser en liberté : la critique littéraire de Pierre Bayard. Littératures. 2021. dumas-03524339

HAL Id: dumas-03524339

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03524339>

Submitted on 13 Jan 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Théoriser en liberté :
La critique littéraire de Pierre Bayard

**Mémoire en vue de l'obtention du master Recherche de Lettres Modernes
élaboré sous la direction de Madame Sylvie Loignon**

Présenté par Loraine Toque
devant un jury composé de Mme Loignon Sylvie et de Mme Wolkenstein Julie.

Université de Caen Basse-Normandie
UFR des sciences de l'homme
Département de littérature française et de littérature comparée
Master « Arts, Lettres, Civilisation »
Mention « Culture, écriture, communication » parcours Lettres
Numéro étudiant : 21614895
Année universitaire : 2020-2021

Sommaire :

Remerciements.....p.4.

INTRODUCTION.....p.6.

PARTIE I. Entre théorie et fiction : un objet littéraire singulier. Un hapax ?.....p.22.

A. Les sources d'inspiration de Pierre Bayard : les écrivains.....p.22.

1. L'intrication entre art et critique qu'il reprend à Oscar Wilde.....p.24.

2. Un cas singulier : le mouvement littéraire de l'OuLiPo.....p.28.

3. L'influence de Borges.....p.31.

4. L'influence des écrivains contemporains de l'auteur : Eric Chevillard et Jean-Philippe Toussaint
.....p.36.

B. L'influence des différents critiques littéraires.....p.39.

1. *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?* : Une critique biographique à la Sainte-Beuve.....p.40.

2. Ce qu'il reprend au structuralismep.45.

3. Une complicité avec le lecteur qu'il emprunte aux théoriciens de l'École de Genève.....p.51.

4. Du freudisme à Bellemin-Noël : l'importance de la psychanalyse et de la textanalysep.55.

5. Mise en parallèle de la notion de « monde possible » d'Umberto Eco et des possibilités de la fiction
pour Pierre Bayard.....p.61.

**PARTIE II. La promotion d'une méthode de lecture originale qui remet en question le mythe
d'une vérité littéraire**.....p.68.

A. Présentation de l'originalité de ses méthodes critiques.....p.68.

1. La prise de distance par l'utilisation de l'humour et de l'autodérision.....p.68.

2. La critique littéraire comme jeu : jouer avec les contresens.....p.74.

3. L'absence d'adéquation entre narrateur et auteur et ses conséquences sur l'énonciation.....p.80.

4. Entre herméneutique, anarchie interprétative et délire d'interprétation.....p.89.

5. *L'hybris* du narrateur.....p.93.

B. Quelle temporalité chez Pierre Bayard ?.....p.94.

1. Une remise en question de l'histoire littéraire et de la périodisation.....p.96.

2. Une mise en valeur des arts à travers les siècles.....p.97.

3. Une temporalité paradoxale.....p.99.

C. Une lecture conditionnée par notre culture préalable.....p.101.

1. Le rôle des paradigmes dans l'interprétation.....p.102.

2. La relation de médiation entre le narrateur et le lecteur.....p.104.

3. Sociologie de la lecture.....p.108.

PARTIE III. La littérarité de la critique ou la critique littéraire comme art.....p.113.

A. Réinventer l'écriture de la critique.....p.113.

1. Psychanalyser l'œuvre littéraire pour en découvrir les sens cachés.....p.113.

2. L'éloge de la sérendipité.....p.118.

3. La critique littéraire comme réécriture.....p.125.

4. La critique littéraire : une critique sur la littérature et qui appartient au champ de la littérature
.....p.128.

5. La posture du critique et les éléments stylistiques qui en découlent : le sociolecte du critique...
.....p.137.

B. Une critique littéraire créative.....p.147.

1. Une critique littéraire qui concilie le besoin de fiction du lecteur.....p.147.

2. De la métaphore de la bibliothèque à l'éloge de l'intertextualité.....p.154.

3. Le foisonnement des exemples : essai de typologie.....p.159.

CONCLUSION : une écriture critique nouvelle.....p.174.

BIBLIOGRAPHIE.....p.180.

Remerciements

Je tiens à remercier chaleureusement Madame Sylvie Loignon qui a accepté de diriger ce mémoire de recherche et sans qui ce travail ne ressemblerait en rien à ce qu'il est aujourd'hui. Sa patience et ses conseils ont été un véritable enrichissement culturel, au même titre que la lecture des essais de Pierre Bayard.

Ce mémoire n'aurait sans doute jamais vu le jour sans le soutien de Madame Julie Wolkenstein qui nous a initiés, pendant un cours de master intitulé « Enquêtes policières et quête de sens », à la critique interventionniste. Celui-ci a été déterminant dans mon choix de sujet.

Un grand merci également à l'ensemble de l'équipe des professeurs du master « Arts, Lettres, Civilisation » pour leur investissement et leur soutien pendant cette période difficile et qui n'ont eu de cesse de m'encourager à poursuivre ce projet.

Je n'oublierai pas non plus mes chers camarades et amis du master recherche qui m'ont soutenue à la suite du décès de ma maman et qui m'ont aidée à ne pas abandonner ce projet. Merci à mes amies Marisol Roullier, Julia Maurouard, Julie Mourtoux, Jade Thieblemont, Coline Chesnel et Claire Göller ; à ma famille, ainsi qu'à mes chers collègues de la bibliothèque universitaire Rosalind Franklin qui, pendant deux belles années, ont su égayer mon quotidien par leur gentillesse et leur humour.

Je remercie tout particulièrement Daphné Le Digarcher-Douplet, Heïdi Morin et Camille Levavasseur de m'avoir fait partager leurs travaux de recherche en lien avec mon sujet. Je remercie aussi Maëlle Coste pour ses conseils de mise en page.

Enfin, j'adresse toute ma reconnaissance à Pierre Bayard qui m'a fait l'honneur d'un entretien privé afin de répondre à toutes les questions qui pouvaient m'aider à compléter ma recherche. Les exemplaires dédicacés par l'auteur ont été pour moi des encouragements de papier lors des moments de doute. Cette émulation culturelle que constitue la lecture de ses essais ont été d'un formidable enrichissement.

Introduction

Dans *Pour une critique décalée autour des travaux de Pierre Bayard*, Ye Young Choung consacre un article à l'œuvre de Pierre Bayard « « Comment parler des livres que l'on a lus après la lecture de *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?* ».¹ Ce titre est éloquent dans le sens où il témoigne du fait que la lecture de l'essayiste transforme à jamais notre manière d'aborder la littérature. Ye Young Choung met en avant l'importance que revêt le lecteur pour l'écrivain. Avant l'auteur, c'est lui qui est le premier acteur de la production du sens de l'œuvre. Cette affirmation est paradoxale : elle place le lecteur en position de supériorité par rapport à l'auteur qui est habituellement considéré comme le garant du sens du texte, celui qui en détient l'autorité. Dans ses essais, l'auteur du *Plagiat par anticipation* utilise le paradoxe pour changer notre vision de la lecture. Par ses affirmations, il bouscule nos idées reçues.

Dans un entretien donné au *Monde* le 1er avril 2003² Bayard explique en effet que

Le paradoxe est une constante de ce que je fais. Je regrette que parfois ce qui est écrit dans mes livres soit pris au pied de la lettre, alors qu'il y a une distance par rapport à ma propre écriture, qui est d'une certaine manière l'objet du livre. .

Au sein de tous ses essais, l'auteur fait ainsi émerger des paradoxes. Le maniement de ces contradictions est pour lui un jeu d'esprit. Son inscription dans la collection « Paradoxe » aux Éditions de minuit n'est pas due au hasard. C'est justement son usage qui constitue une des marques de son originalité. En effet, à l'exception notable de Stanley Fish³, peu de critiques littéraires avaient accordé autant de liberté aux lecteurs dans l'analyse. Bayard, tout comme ce critique américain, a la vocation de faire émerger un questionnement original sur les textes et de poser des questions qui n'avaient jamais été posées auparavant comme celle de savoir si l'auteur n'aurait pas été dupé par ses personnages comme dans ses réécritures des romans policiers où il considère qu'Agatha Christie s'est laissée tromper par le raisonnement d'Hercule Poirot, faisant du Dr. Sheppard le coupable. Le fait de changer des éléments de l'histoire consiste à changer les paradigmes avec lesquels nous regardons le texte. Étymologiquement, le mot « paradoxe » est formé du grec *παρὰ*, *contra*, contre, et *δόξα*, *opinion*. Il désigne un mode de pensée qui questionne la logique, qui la remet en cause. Il s'agit généralement d'aporie, d'états de la pensée qui ne peuvent

¹ « *Problème de la lecture dans Bouvard et Pécuchet* » in *Pour une critique décalée – Autour des travaux de Pierre Bayard*, sous la dir. de Laurent Zimmermann, Paris, Éditions Cécile de Faut, 2010, p.153.

² Josiane Savigneau, « Pierre Bayard, chevalier du paradoxe », *Le Monde*, Mardi 1^{er} avril 2003, p.34 [En ligne]. Disponible à l'adresse : https://www.lemonde.fr/archives/article/2003/03/31/pierre-bayard-chevalier-du-paradoxe_314975_1819218.html, [Consulté le 21 juin 2021].

³ Stanley Fish *Is there a text in this class*. The Authority of Interpretative Communities, Cambridge MA, Harvard University Press, 1980.

être résolu. Un des premiers paradoxes qui ait interpellé Bayard est celui d'Epiménide le Crétois dans *Le Paradoxe du menteur* qui repose sur l'énoncé suivant « Tous les Crétois sont des menteurs », or, l'énonciateur de cette maxime, Epiménide est un Crétois. S'il dit la vérité, alors, la maxime est fautive et tous les Crétois ne sont pas des menteurs puisqu'Epiménide affirme une vérité générale sans mentir. Cet énoncé est paradoxal dans le sens où il constitue une aporie. Si l'énoncé est vrai et qu'il est prononcé par un menteur, la valeur de la maxime s'annule d'elle-même. Si un Crétois a raison, alors tous les Crétois ne sont pas des menteurs et si le Crétois ment alors nous ne pouvons pas nous fier à ses paroles.

Ainsi, Pierre Bayard se plaît à imaginer lui-même ses propres paradoxes. Les paradoxes, contresens, interprétations invraisemblables dont l'auteur est coutumier sont utilisés afin de créer une critique d'art singulière, critique d'art qui devient en elle-même une œuvre d'art. Analyser une œuvre littéraire, c'est avoir conscience de l'existence possible de ces paradoxes afin de les prendre en compte dans sa compréhension de l'œuvre commentée. D'une certaine manière, l'intertextualité est en elle-même un paradoxe dans le sens où cette notion ne fait pas l'unanimité parmi les critiques. Certains pensent en effet que les textes littéraires sont reliés entre eux, c'est à cette théorie que se rallie Pierre Bayard. Cela induit que les textes littéraires forment des réseaux intertextuels alors que chaque texte est considéré comme unique. D'autres critiques comme Roland Barthes pensent au contraire que les textes sont indépendants. *Le Plagiat par anticipation, Et si les œuvres changeaient d'auteurs ?, Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?* questionnent cette notion complexe. Le fait de changer les auteurs des livres, de modifier l'histoire littéraire a pour conséquences de mettre en avant les liens intertextuels qui existent entre les textes. Julia Kristeva est la première à évoquer le concept d'intertextualité pour désigner les thèmes communs qui unissent les textes « Nous appellerons intertextualité cette inter-action textuelle qui se produit à l'intérieur d'un seul texte »⁴. Cette toile qui relie tous les textes est un sujet de création littéraire pour Pierre Bayard qui joue de la ressemblance entre des thèmes communs abordés dans différents livres pour les faire fusionner ou pour inverser leur contexte de création.

Par ses questionnements il va à l'encontre de la pensée commune (ce qui rejoint le sens étymologique du mot « paradoxe ») et interroge notre manière de lire et de nous approprier les textes que nous lisons. Dans *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?* il est possible d'avoir une vue d'ensemble sur tous les textes littéraires, sans pour autant les avoir lus intégralement. Ici, la lecture n'est donc pas vue comme un gain mais comme une perte, une forme de renoncement. Le lecteur est donc vu comme un être ayant à effectuer des choix et condamné de ce fait à renoncer à d'autres. Pourtant, en renonçant et en opérant des choix, on affirme sa liberté, sa volonté d'homme. C'est en affirmant sa liberté de lecteur que l'individu affirme sa présence au monde, sa liberté de

⁴ Julia Kristeva, , *Problème de la structuration du texte*, La Nouvelle critique, 1958, numéro spécial, p.61.

penser :

La lecture est d'abord la non-lecture, et, même chez les grands lecteurs qui y consacrent leur existence, le geste de saisie et d'ouverture d'un livre masque toujours le geste inverse qui s'effectue en même temps et échappe de ce fait à l'attention : celui, involontaire, de non-saisie et de fermeture de tous les livres qui auraient pu, dans une organisation du monde différente, être choisis à la place de l'heureux élu. .⁵

Cette vision de la lecture a scandalisé un grand nombre de lecteurs qui lisaient Pierre Bayard pour la première fois. Beaucoup n'ont pas compris que le narrateur n'était pas un reflet représentatif de l'individu-auteur et ont pris cette invitation à la non-lecture au premier degré. Par ailleurs, il n'est pas unanimement reconnu dans le milieu universitaire. Il est souvent invité lors de colloques et de séminaires mais certains lecteurs se montrent très méfiants vis-à-vis de ses théories sans jamais pourtant l'avoir lu. Daniel Bounoux, enseignant chercheur en sciences de l'information et de la communication réfléchit d'ailleurs à la non-lecture de Pierre Bayard, sans l'avoir lu, adoptant lui-même une démarche bayardienne qui consiste à parler d'un livre non lu en se plaisant à en imaginer le contenu :

Le texte suivant tentera de parler de la non-lecture en général, et de celle de Pierre Bayard en particulier (désormais abrégé « P.B. »), lecture que je remets à plus tard le temps d'écrire ces lignes. Sa riche problématique n'a pas pris (pour moi) la forme toujours quelque peu hiératique ou autoritaire de la chose imprimée ; je ne veux connaître aujourd'hui du livre de P.B. que son titre, frappant, dont je m'empare pour y rêver. Il sera toujours temps, plus tard, de confronter mes élucubrations à son texte *à lui*. Feignons d'écrire ici le compte-rendu d'une lecture à venir.⁶

Si Daniel Bounoux ne lit pas le texte de Bayard pour rêver au contenu du texte et pour adopter une démarche similaire au critique en établissant une comparaison entre la lecture numérique et la non-lecture en diagonale, certains ne lisent pas le texte parce que cette théorie les laisse sceptiques. Pierre Bayard explique d'ailleurs non sans humour que les lecteurs prennent souvent ses théories au premier degré lors d'une intervention donnée au Collège de France en 2017 dans le cadre d'un colloque organisé par Antoine Compagnon « Colloque Aux côtés de la littérature : dix ans de nouvelles directions » en 2017 :

La réception dont a été l'objet mon essai *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?* il y a juste dix années a suscité en moi un sentiment de perplexité qui ne s'est pas atténué depuis le temps. [...] Ma perplexité tient aussi au compte-rendu que j'ai lu dans la presse française et internationale qui, pour la plupart, semblait prendre le livre au premier degré et donner à penser que l'intention de l'ouvrage, comme le titre l'indiquait, il est vrai, était de délivrer des conseils pratiques sur la meilleure manière de se comporter en société quand la conversation en venait à porter sur un ouvrage important que l'on n'avait pas lu.⁷

⁵ Pierre Bayard, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, Coll. « Paradoxe », 2007, p.23.

⁶ Daniel Bounoux, « Comment parler des livres qu'on n'a pas lus... », blog « Le Randonneur », disponible à l'adresse : <https://media.blogs.la-croix.com/comment-parler-des-livres-quon-na-pas-lus/>. Consulté le 9 juillet 2021.

⁷ Pierre Bayard, « Pour la fiction théorique » [En ligne] In : Colloque d'Antoine Compagnon, Collège de France,

Certains ont été outrés du fait qu'un professeur de lettres puisse enseigner sans jamais lire aucun livre alors qu'il insiste bien dans cette intervention sur le fait que c'est évidemment faux et qu'il a bel et bien lu les livres qu'il commente auprès de ses étudiants. De plus, des lecteurs qui n'ont pas lu le livre lui reproche son manque d'investissement alors qu'au vu du très grand nombre d'exemples et des qualités d'analyse nous pouvons penser à raison que ce livre n'a pas été écrit par un adversaire de la lecture. Cette démarche de promotion apparente de la non-lecture est donc paradoxale dans le sens où il invite les lecteurs à ne pas lire alors que ceux-ci sont bel et bien en train de lire le livre qu'ils ont entre les mains et que c'est en fait un grand lecteur (Pierre Bayard) qui prône la pratique de la lecture partielle. Le « *distant reading* » est un concept inventé par Franco Moretti pour décrire une manière de lire en diagonale, par extrait, plus simplement, une lecture rapide.

Dans un entretien réalisé par le service communication de l'université Paris 8⁸ l'auteur amateur de paradoxe déclare :

Dans *Comment parler des livres que l'on a pas lus ?*, le narrateur enseigne la manière de ne pas lire, ce qui est une plaisanterie car je suis moi-même un grand lecteur. [...] Je suis un des rares auteurs de sciences humaines dont la préoccupation majeure est de faire rire, ou au moins sourire, le lecteur.

Il veut ainsi se défaire de la vision austère que le lecteur peut avoir de la critique universitaire. Il fait de l'analyse littéraire un jeu. Il n'est parfois pas évident pour le lecteur de déceler les énoncés humoristiques des énoncés vraiment sérieux, la frontière entre les deux pouvant parfois être très mince. Cette difficulté est également présente pour l'auteur lui-même qui n'est pas en mesure de déterminer jusqu'à quel point il adhère à sa propre théorie, la trouvant à la fois très pertinente et absurde. Toujours lors du colloque organisé par Antoine Compagnon, il explique :

Pour dire les choses plus simplement, je me trouve donc en désaccord avec la thèse de la prémonition littéraire et il en va de même avec d'autres énoncés que je formule dans mes livres à propos desquels mon degré d'adhésion varie selon les jours quand ce n'est pas selon les heures de la journée ou selon mon humeur. Ce clivage entre ce que je pense et ce que je pense s'est creusé en moi au fil des livres à mesure que s'imposait à mon insu un narrateur qui prenait la parole à la première personne sans que je parvienne à limiter ses pouvoirs et développer des thèses qui me paraissent parfois intéressantes mais parfois, aussi, totalement saugrenues.

Un énoncé peut parfois commencer sérieusement et basculer peu à peu vers une forme de délire d'interprétation. Nous pourrions définir ce délire comme le fait d'adhérer à des clés de lecture « Aux côtés de la littérature : dix ans de nouvelles directions », (Paris, 11 mai 2017), Disponible à l'adresse : <https://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/symposium-2017-05-11-09h10.htm> , Consulté le 22 juin 2021.

⁸ Service de communication de l'Université Paris VIII, « Plongée dans la critique interventionniste de Pierre Bayard », Site du département de Littérature, s.d, [En ligne]. Disponible à l'adresse : <https://www.univ-paris8.fr/Plongee-dans-la-critique-interventionniste-de-Pierre-Bayard> , [Consulté le 21 juin 2021].

auxquelles n'avait pas pensé l'auteur et qui se distingue d'une analyse qui respecte un principe de scientificité par son caractère exceptionnel. Il s'agit d'une herméneutique inédite, qui étonne et détonne. Elle peut être rapprochée d'un délire paranoïaque où l'individu qui y est sujet est persuadé d'avoir raison et d'être persécuté. L'individu sujet au délire d'interprétation produit un énoncé qui semble cohérent mais qui en réalité modifie le sens des textes. Selon la définition du Centre Nationale de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), la paranoïa désigne une « Psychose chronique développée à partir du caractère paranoïaque, caractérisée par un délire systématisé et cohérent, à prédominance interprétative (délire de persécution, de grandeur, de jalousie), ne s'accompagnant pas d'affaiblissement intellectuel, évoluant lentement sans aboutir à la démence. »⁹. Nous voyons bien que le délire d'interprétation du narrateur paranoïaque bayardien correspond à cette définition puisque le délire du narrateur apparaît comme à première vue cohérent mais ne l'est pourtant pas toujours. Par exemple, le narrateur des réécritures policières est persuadé que le coupable n'est pas celui que désigne l'auteur, pratiquant une forme de discours complotiste :

Curieusement, les admirateurs du livre comme ses adversaires se rejoignent sur l'essentiel : aucun ne songe à mettre en doute le point le plus important de toute l'affaire, à savoir la culpabilité du docteur Sheppard. Or, avant de se demander s'il est ou non légitime de dissimuler l'assassin derrière le narrateur, il paraît judicieux de régler cette question préalable et de se demander si le coupable est bien celui que l'enquête désigne.¹⁰

Nombreux sont les lecteurs à éprouver par moments, devant les textes de fiction, l'impression désagréable qu'on ne leur dit pas tout.¹¹

Ce narrateur suspicieux se refuse à croire les propos de l'auteur qui font pourtant autorité mais propose sa propre interprétation méthodique. En en proposant une qui est contradictoire, le narrateur destitue l'auteur premier de son propre texte. Il s'agit bel et bien d'une tentative de prise de pouvoir sur le contenu du texte, d'une forme de *putsh* contre l'écrivain original. En faisant l'éloge du délire d'interprétation, Pierre Bayard fait l'apologie de la folie, mais d'une folie cultivée qui rend hommage aux textes qu'il modifie. Cette folie cultivée est précisément le contraire de celle qui pousse à commettre des meurtres de masse dont l'étude est aussi un des domaines de spécialité de l'auteur.

En utilisant l'humour, il met en avant la « mobilité » des textes littéraires, le fait qu'une interprétation objective en sciences humaines est impossible. C'est le même problème qui se pose dans la discipline historique où le sujet (celui qui lit) et l'objet (le document étudié) interagissent. L'historien, comme le lecteur fait partie d'une époque donnée, est déterminé en partie par sa culture. Un fait historique ne pourra donc jamais être interprété de manière totalement objective. Il n'est d'ailleurs pas souhaitable qu'il le soit. Il y a toujours une part de subjectivité dans l'analyse et

⁹ Centre National de Ressources Textuel « Paranoïa », disponible à l'adresse : <https://www.cnrtl.fr/definition/parano%C3%AFa>. Consulté le 9 juillet 2021.

¹⁰ Pierre Bayard, *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, Coll. « Paradoxe », 1998. p.14.

¹¹ *Ibid.* p.17.

l'événement peut être abordé de différents points de vue tout comme le texte littéraire.

Ainsi, ses essais ont une double tonalité, humoristique et ludique. Il mobilise une forme d'humour intellectuel, littéraire, très richement documenté. En effet, pour que le lecteur soit sensible à l'humour bayardien il faut qu'il ait un minimum de culture littéraire et artistique. Sans cela, l'inversion des références ne pourra que le laisser insensible.

Bayard introduit de la fiction dans ses essais et questionne la scientificité de la critique mais également sa part de fiction, de romanesque. Cette dernière est d'ailleurs présente dans tous ses opus. Elle est particulièrement marquante dans les essais où il choisit de devenir lui-même un personnage du livre qu'il commente comme dans *Qui à tué Roger Ackroyd ?* ou dans *Aurais-je sauvé Geneviève Dixmer ?* qui est une réécriture du *Chevalier de Maison-Rouge* d'Alexandre Dumas où il se substitue au personnage de Maurice Lindey. Il fait le choix dans ce dernier livre d'en devenir un personnage et de vivre les situations qu'a vécues le héros principal pour savoir s'il aurait été en mesure d'en sauver l'héroïne. Pour mieux saisir les enjeux de ce roman, il choisit d'incarner un personnage, d'où ce savant mélange de critique littéraire et de fiction.

Le livre réécrit de Dumas fait partie des opus de Bayard qui utilisent le plus l'esthétique du roman. En effet, au sein du roman, le fait d'entrer dans un livre et d'en devenir un des personnages est un *topos* connu. Il s'agit ici d'entrer soi-même dans le texte pour mieux en saisir les enjeux et étudier la manière dont le lecteur rêve le texte qu'il lit et les éléments subjectifs qui s'y accompagnent comme l'amour que ressent le narrateur à l'égard de l'héroïne de papier. Le fait de se transposer en pensée dans un livre s'inscrit donc bel et bien dans la critique interventionniste dans le sens, où, même si le narrateur ne veut pas modifier le dénouement du texte, le remplacement d'un personnage par un autre a forcément des conséquences sur son contenu. Si nous nous intéressons justement à l'étymologie du mot « critique » nous pouvons voir qu'il vient du latin *criticus* et qu'il désigne « celui qui juge des ouvrages de l'esprit »¹² et du grec *κριτικός*¹³ qui signifie « la faculté de penser, de discerner », celui qui est « capable de juger », « *l'art de juger*, en particulier en parlant d'œuvres de l'esprit ». C'est également un synonyme de juge. Il est aussi apparenté au grec *κρίσις* qui signifie l'action ou la faculté de distinguer, l'action de juger en général. Il est aussi formé de la racine du verbe *κρίνω* pouvant désigner l'action de décider, de juger, d'interpréter. Dans une des entrées données par le Gaffiot, le fait d'être capable de faire une critique est « un art de juger ». L'analyse de l'étymologie nous permet de constater que bien que Pierre Bayard soit à l'origine de l'invention d'une nouvelle forme de critique littéraire qu'il nomme « critique interventionniste », il pratique également une forme de critique dite classique dans le sens où ces différents types de critiques sont visibles dans ses livres. Il se fait bel et bien juge des textes qu'il commente, surtout

¹² Le Grand Gaffiot, *Dictionnaire latin-français : Le grand Gaffiot*, Paris, Hachette, 2000.

¹³ Le Grand Bailly, *Dictionnaire Grec-Français. le Grand Bailly*, Paris, Hachette, 2000.

dans *Comment améliorer les œuvres ratées* ?¹⁴ où il propose des améliorations de livres qui ne lui plaisent pas. Le courant interventionniste s'oppose à la critique académique traditionnelle qui ne modifie pas les textes. Celui-ci regroupe sept branches : la littérature appliquée à la psychanalyse, la critique de réattribution, la critique policière, la critique d'amélioration, la critique d'anticipation, la critique incompétente et la critique de bifurcation ou critique des univers parallèles.

Dans *La Relation critique*, Jean Starobinski désigne la critique comme un « *ars inveniendi* »¹⁵ « un art de trouver » mais on le voit bien aussi en regardant le sens d'*inveniendi*, c'est également un art d'inventer. Nous passons donc ici du jugement à l'invention. A partir du commentaire d'un texte, l'écrivain s'approprie les éléments qu'il a trouvés et devient lui-même créateur en les réinvestissant dans ses textes. Starobinski retrace également les sens de ce mot à travers l'Histoire.¹⁶ Selon le dictionnaire de l'Académie de 1694 la critique est « l'art de juger d'un ouvrage d'esprit »¹⁷. Elle reconnaît la qualité, la beauté d'un ouvrage ou au contraire en réprime les défauts. Dans un sens plus restreint, le fait de critiquer peut signifier le fait de « censurer, trouver à redire ». C'est donc à la fois un connaisseur averti des ouvrages de l'esprit et aussi un censeur.

Jean Starobinski met en avant un dernier sens pour le mot critique. C'est également celui qui conserve le texte, le sauvegarde, le met à disposition dans le cadre d'une démarche génétique. Critiquer, c'est aussi le fait « d'opérer un choix », de « retenir la juste manière de lire », d'écarter les fausses lectures, les contresens¹⁸. Cette définition implique que notre lecture soit guidée par le souci de restituer la vérité du texte, son sens véritable. Pierre Bayard s'oppose à cette vision de la critique, considérant que le contresens n'est pas problématique pour l'analyse. Il ne pense également pas que le texte n'ait qu'un seul sens.

En tant qu'*ars inveniendi*, la critique peut être considérée comme une forme d'art littéraire. L'opération du théoricien est en elle-même une démarche esthétique, le commentaire de texte étant toujours une interprétation et donc une recreation. Dans ce mémoire, nous considérerons la critique littéraire comme relevant de la littérature et nous analyserons la manière dont Bayard réfléchit à la démarche de l'herméneute. Celle-ci est en effet proche de celle d'un écrivain comme le montrait déjà Roland Barthes. En effet, pour être un bon critique littéraire, il convient d'avoir un attrait pour la littérature, de respecter ce qui est littéraire. En effet, Roland Barthes évoque la Nouvelle Critique que « l'on accuse d'être indifférente « *dans la littérature, à ce qui est littéraire* » et de détruire « *la littérature comme réalité originale* » »¹⁹. En relevant les défauts que l'on reproche à la Nouvelle Critique qu'il juge infondés, il dessine en filigrane ce qu'est la bonne critique : celle qui voit dans la littérature ce qui est littéraire, profondément original et qui s'en saisit pour produire sa propre

¹⁴ Pierre Bayard, *Comment améliorer les œuvres ratées ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, Coll. « Paradoxe », 2000.

¹⁵ Jean Starobinski, *La Relation critique* [1970], Paris, Gallimard, Coll. « Tel », 2001, p.13.

¹⁶ *Ibid.*, p.16.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*, p.23.

¹⁹ Roland Barthes, *Critique et vérité* [1980], Paris, Points, Coll. « Essais », 1996, p.38.

création.

Dans ses livres *Et si les œuvres changeaient d'auteurs ?* et *L'Énigme Tolstoïevski*²⁰, Bayard se montre précisément inventif et original puisqu'il crée des auteurs qui n'existent pas, place les œuvres à d'autres époques qui, selon lui, leur correspondent mieux ou inverse deux figures d'auteurs pour transformer notre perception et nous débarrasser de nos idées reçues. Paradoxalement, c'est en faisant de la fiction autour des faits littéraires que l'on réfléchit le mieux à ce qu'ils sont selon Pierre Bayard. A la manière d'un philosophe, il invente des concepts afin de faciliter l'analyse littéraire. Néanmoins, il s'oppose à l'idée que ces concepts deviennent des grilles de lecture applicables à toutes les œuvres, c'est-à-dire un paradigme²¹. Il s'agit d'une grille de lecture que l'on applique à un objet esthétique. Bayard considère qu'une clé de lecture n'est jamais définitivement acquise et qu'elle n'est pas la seule solution possible dans le sens où le texte est polysémique. Appliquer de manière définitive un paradigme à un texte est donc réducteur pour l'analyse de celui-ci. Par exemple, dans *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?* il insiste sur le caractère répétitif des grilles de lecture qui utilise la psychanalyse comme méthode pour comprendre les textes. Elle revient à s'emparer la plupart du temps des mêmes motifs comme celui de la grille œdipienne. Comme l'expliquait déjà Friedrich Nietzsche, les concepts sont réducteurs et tendent à abolir les différences entre les objets :

Tout mot devient immédiatement concept par le fait qu'il ne doit pas servir justement pour l'expérience originale, unique, absolument individualisée, à laquelle il doit sa naissance, c'est-à-dire comme souvenir, mais qu'il doit servir en même temps pour des expériences innombrables, plus ou moins analogues, c'est-à-dire, à strictement parler, jamais identiques, et ne doit donc convenir qu'à des cas différents. Tout concept naît de l'identification du non-identique.²²

Les concepts, les grilles de lecture appliquées à la littérature en appauvrissent le sens. C'est par exemple le cas de la grille de la psychanalyse qui conduit toujours aux mêmes interprétations, quels que soient les textes. En « identifi[ant] le non identique », les analyses psychanalytiques réduisent la portée symbolique du texte. Dans ce cas, la littérature perd donc de son intérêt.

Le théoricien du paradoxe est lui-même influencé par d'autres critiques bien qu'il ait le souhait d'être pleinement original. Toujours lors du colloque organisé par Antoine Compagnon, il affirme que l'« On vit avec des idées qui influent sur nous, qui volètent » et qu'il se méfie « du sentiment grisant de l'originalité qu'[il] ressent parfois » pour rappeler qu'aucun auteur ne peut se vanter d'être pleinement original. Nous écrivons toujours, même sans en avoir conscience en fonction d'un horizon culturel, avec et contre ceux qui nous ont précédés.

²⁰ Pierre Bayard, *L'Énigme Tolstoïevski*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2017.

²¹ Nous reviendrons sur la définition de ce terme au cours du développement. Voir la section qui y est consacrée : « Le rôle des paradigmes dans l'interprétation », p.99 du mémoire.

²² Friedrich Nietzsche, *Introduction théorétique sur la vérité et le mensonge au sens extra-moral*, trad. fr. A. Kremer-Marietti dans *Le Livre du philosophe*, Paris, Flammarion, 1991. §1.p.122.

La méthode de Bayard, tout comme la critique génétique, laisse place à différentes versions possibles du texte. Pour la critique génétique ce n'est pas le texte comme ensemble fini qui compte mais l'étude de ses différentes strates, ses différents états. Même si l'essayiste n'étudie pas les brouillons d'auteurs ou les différents états successif d'un livre, il n'en demeure pas moins qu'il partage avec la critique génétique la volonté de faire vivre le texte et de ne pas en faire un objet figé. Néanmoins, Bayard, dans *Enquête sur Hamlet : le dialogue de sourd* se méfie de la stabilité apparente du texte, une fois fixée dans le cadre d'une édition :

En parlant de l'inexistence du texte, Louis Hay songe à la diversité des versions successives que la critique génétique procure au chercheur et dont l'édition réduit artificiellement la multiplicité.²³

Il reproche à la critique génétique de résoudre trop facilement les difficultés d'interprétation que présente un texte. Elle étudie les variations d'un livre dans le temps, les variations polysémiques et les pluralités de sens d'un texte à l'autre mais en ne se consacrant jamais qu'au seul texte définitif et en ne basant ses analyses que sur l'évolution temporelle d'un document. Pour Bayard, ce n'est pas parce qu'un texte est fixé par une édition que le texte devient univoque :

cette difficulté est aussi trop facile à résoudre. Il existe en effet un moyen simple d'immobiliser au moins temporairement un texte. Si deux critiques souhaitent être certains de travailler sur le même texte, il leur suffit de vérifier, comme les étudiants de la classe de littérature anglaise, qu'ils disposent bien de la même édition. [...] Et, sauf à faire de la lecture une activité purement mécanique, ce n'est pas parce que deux critiques ont en face d'eux la même édition de la même œuvre qu'ils sont pour autant en train de discuter du même texte.²⁴

Si la critique génétique étudie les variations significatives entre plusieurs versions d'un texte, Bayard, lui s'intéresse aux variations de sens qui traversent un même texte. C'est-à-dire que, même s'il s'agit du même contenu, des lecteurs différents auront en réalité l'impression en confrontant leurs impressions de lecture, qu'ils ne parlent pas du même livre. Si la critique génétique confronte l'état antérieur et postérieur d'un texte et qu'elle fait émerger les différences de sens entre les deux versions, la critique de Bayard fait émerger les différentes interprétations qui diffèrent d'un lecteur à l'autre. La critique génétique a cela de commun avec les méthodes de Bayard qu'elles sont toutes deux des *work in progress*, c'est-à-dire qu'elles ne considèrent pas le texte comme étant achevé, différentes strates d'interprétations le composent. Le texte n'est en cela jamais terminé.

Nous étudierons ses théories littéraires dans trois essais en particulier : *Comment parler des*

²³ Pierre Bayard, *Enquête sur Hamlet. Le Dialogue de sourds*, Paris, Les Éditions de Minuit, Coll. « Paradoxe », 2002 pp. 26-27.

²⁴ *Ibid.*, p. 29.

livres que l'on n'a pas lus ? (2006), *Le Plagiat par anticipation*, (2009) et *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?* (2010)²⁵. Tous ces essais ont en commun de se questionner sur nos pratiques de lectures

Nous avons choisi ces œuvres en particulier pour la diversité de leur questionnement. En effet, leur approche de la littérature est radicalement différente et les narrateurs ne semblent pas être de même nature.

Le Plagiat par anticipation, *Et si les œuvres changeaient d'auteurs ?* peuvent être aisément rapprochées par leur thème commun. Nous constatons dans les deux livres un déplacement paradoxal de la chronologie. Certains exemples que Bayard choisit dans le livre sur les réattributions d'auteur se rapprochent de la méthode du *Plagiat par anticipation*. C'est notamment le cas de l'exemple sur *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles* puisqu'il développe la thèse selon laquelle Lewis Carroll a plagié le mouvement surréaliste. Ce dernier relève surtout du courant de ce que Bayard appelle « la critique de réattribution » mais il mobilise également des éléments de « la critique d'anticipation » qui est davantage le sujet du *Plagiat*. Cela montre que les thèmes abordés dans ces différents opus se recoupent et qu'ils forment un même ensemble logique.

Néanmoins, nous aurions tort d'assimiler ces deux narrateurs. En effet, le narrateur du *Plagiat* est paranoïaque, voire complotiste. Il est sûr que les auteurs du passé s'inspirent des auteurs du futur et il essaie par tous les moyens de persuader son lecteur. Même s'il précise dans cet essai qu'il « ne s'agira donc pas pour [lui] d'affirmer que chacun plagie tout le monde »²⁶ mais c'est pourtant bien ce qu'il fera au cours de l'essai tendant à affirmer qu'aucun auteur n'est véritablement original. Le narrateur d'*Et si les œuvres changeaient d'auteur ?* est beaucoup plus nuancé dans ses propos. Il n'est pas animé comme le narrateur du *Plagiat* d'une conviction délirante. Cette réattribution d'auteur est reléguée au rang d'hypothèse comme nous l'indique déjà le titre « Et si ». Il s'agit d'un jeu littéraire :

Il demeure que la part de fiction mise en jeu dès que nous faisons intervenir un auteur dans la lecture d'une œuvre n'est nullement négligeable, et qu'à nous en tenir à l'idée que nous travaillons sur des auteurs réels, nous risquons à la fois de nous leurrer sur notre capacité à faire revivre l'Histoire et de perdre les bénéfices que peuvent apporter à la lecture la créativité et la rêverie.²⁷

²⁵ Pierre Bayard, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2007.

Pierre Bayard, *Le Plagiat par anticipation*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2009.

Pierre Bayard, *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2010.

²⁶ Pierre, Bayard, *Le Plagiat par anticipation*, op. cit., p. 27.

²⁷ Pierre Bayard, *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?* op. cit., p.29.

Le narrateur d'*Et si les œuvres changeaient d'auteur ?* reproche à Samuel Butler, critique qui s'est proposé de lire l'*Odyssée* comme s'il s'agissait de l'œuvre d'une femme d'être enfermé dans ses certitudes mais c'est parce que, comme tout lecteur, il fait de l'auteur un élément intrinsèque de la fiction. Il est donc intéressant d'étudier les différentes manières de penser des narrateurs qui se ressemblent dans leur volonté d'inverser les démarches critiques classiques mais qui n'emploient pas pour cela les mêmes méthodes. Le narrateur du *Plagiat* est si convaincu de ses théories qu'il finit par en devenir fou et que l'autre narrateur propose d'imaginer de nouveaux auteurs mais pour renouveler notre façon d'appréhender les textes sans perdre de vue qu'il s'agit d'une hypothèse de lecture. Il n'attribue pas de nouveaux écrivains aux œuvres de manière définitive.

Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?, lui, relève de ce que Bayard nomme « la critique incompétente ». Ce narrateur se présente comme un guide spirituel afin de briller en société quand il est question lors d'une conversation, d'un livre qu'on ne connaît pas :

Les situations les plus courantes sont celles qu'offre la vie en société, et notamment toutes les circonstances mondaines où nous sommes conduits à nous exprimer devant un groupe. Ainsi pourra-t-il arriver, lors d'une soirée, que la conversation se porte sur un livre que nous n'avons pas lu et que nous soyons contraints – parce que le livre en question est censé être connu de toute personne cultivée ou parce que nous avons commis l'erreur de dire trop vite que nous l'avons lu – d'essayer de faire bonne figure.²⁸

Ce narrateur pratique « l'ultracrépidarianisme », le fait de parler de ce qu'il ne connaît pas, c'est-à-dire de livres non lus. C'est une manière pour lui de dénoncer l'hypocrisie des lecteurs pédants qui considèrent qu'il est inacceptable de ne pas avoir lu un livre considéré comme un classique. Cette citation nous montre aussi que le lecteur peut regretter d'avoir parlé trop vite de sa lecture d'un livre, au risque qu'on lui demande ce qu'il en pense et qu'il se montre incapable d'en parler parce qu'il en a oublié le contenu par exemple. Cette hypocrisie est à son paroxysme quand il décrit le moment où, dans l'œuvre *Un tout petit monde* de David Lodge, un professeur d'université est exclu parce qu'il avoue au cours du jeu de la vérité, jeu qui consiste à avouer ne pas avoir lu tel ou tel grand classique considéré comme incontournable, qu'il n'a pas lu *Hamlet*.

En réalité, contrairement aux apparences, la critique incompétente est au service d'une lecture compétente. En soulignant au contraire le fait que l'on puisse resituer un livre dans son histoire et son contexte sans l'avoir lu en entier, il pose en réalité la question de savoir comment lire efficacement, une lecture intégrale n'étant pas toujours le meilleur moyen de s'approprier un livre. Par ailleurs, nous pouvons avoir l'impression, en tant que lecteur, d'avoir lu un livre que nous n'avons pourtant pas lu parce que nous en avons entendu parler, que nous en avons lu des extraits ou parce qu'il est au fondement de notre culture, comme *La Bible* par exemple.

Il réinvente les livres qu'il a lus et se propose de montrer aux lecteurs ce qu'il se passe si l'on décide de déplacer un auteur dans le temps ou si l'on invente des figures d'auteurs imaginaires. Ces

²⁸ Pierre Bayard, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, op. cit., 2007, p.65.

approches sont de nature à provoquer l'étonnement du lecteur. Ce sont ses nouvelles méthodes d'analyses littéraires qui font toute son originalité. En effet, même s'il s'appuie toujours sur des sources, il n'en demeure pas moins qu'il pratique largement des raisonnements par l'absurde. Comme l'a si bien montré Ye Yung Chung, on ne sort pas indemne de la lecture de Pierre Bayard. Notre vision de l'« espace littéraire »²⁹ en est profondément transformée. Changer les paradigmes interprétatifs change définitivement notre vision de l'œuvre.

Si les noms des auteurs sont interchangeable, il en déduit que « Tout nom d'auteur est une fiction »³⁰, un sujet de rêverie pour le lecteur au même titre que le texte littéraire³¹. C'est particulièrement marquant dans le cas d'Homère qu'il prend pour exemple dans *Et si les œuvres changeaient d'auteurs ?* Son identité est parfaitement incertaine. Nous ne sommes pas en mesure de savoir s'il a réellement existé ni s'il est bien à la fois l'auteur de *Illiade* et de *Odyssée*. Il est tout à fait possible que ces deux œuvres aient été énoncées par des aèdes différents et qu'elles ne soient pas l'œuvre d'un seul homme. Pourtant, tout le monde parle de ces deux œuvres comme étant de la voix d'Homère. Ainsi, les lecteurs sont déstabilisés en l'absence de nom d'auteur. D'œuvre anonyme, elle devient artificiellement celle d'un auteur par l'apposition du nom d'Homère sur la couverture, d'où ce « besoin d'auteur » dont parle Bayard, la nécessité que ressent le lecteur d'apposer un nom sur la couverture, malgré son caractère arbitraire. Il a besoin de se représenter une figure d'auteur pour se projeter dans le texte. En cela, le nom de l'auteur participe également de la fiction. Cette idée du besoin de l'auteur dont parle Bayard est d'ailleurs décrite dans l'anthologie *L'Auteur* d'Alain Brunn. Il rappelle l'importance que revêt cette figure pour le lecteur :

(...) l'auteur fait la littérature, à moins que ce ne soit la littérature qui fasse l'auteur. La présence d'un nom d'auteur semble, dans notre pratique de la littérature, le passage indispensable à la reconnaissance de celle-ci. Il n'y a pas de textes littéraires sans auteur (fictif ou réel, caché ou exhibé, vivant ou mort), parce que les deux notions ne sont plus séparables : pour inscrire des textes dans la littérature, nous nous contentons de les transmettre sous nom d'auteur.³²

Quand un lecteur lit, se forme dans son esprit ce que Bayard appelle une « bibliothèque intérieure »³³ dans *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*. A partir du moment où l'on a lu, les ouvrages forment un tout où toutes les époques, les ères culturelles tendent à se confondre. Une œuvre littéraire a la capacité de continuer à nous parler en dépassant son contexte de création, raison pour laquelle le critère d'analyse de l'histoire littéraire est contesté. Bayard montre que certaines œuvres peuvent sembler dissonantes au sein de leur époque. Certaines œuvres semblent en avance sur leur temps à l'image d'une pièce de puzzle que l'on ne parviendrait pas à placer tant

²⁹ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire* [1955], Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1988.

³⁰ Pierre Bayard, *Et si les œuvres changeaient d'auteur ? op. cit.*, p.27.

³¹ *Ibid.*, p.27-28.

³² Alain Brunn, *L'Auteur*, Paris, Flammarion, 2012, p.12.

³³ Pierre Bayard, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, *op. cit.*, p.74.

elle diffère du reste du modèle.

Amateur de paradoxe, il encourage le lecteur à faire des contre-sens au nom de la liberté créatrice de chacun, ce qui est une posture provocante. Le contre-sens fait partie de l'infinité des lectures qu'il est possible de faire d'un texte selon Bayard. Par ses analyses, il interdit toute fixation définitive d'un sens. Cette recherche est pour lui illusoire. Comme d'autres critiques avant lui, il explique que le lecteur contribue tout autant à l'élaboration du texte que son auteur. Cette idée n'est pas nouvelle. Toute lecture constitue ainsi une réappropriation de son contenu par le lecteur. Le texte n'existe pas sans lecteur, c'est un objet littéraire que l'on s'approprie en lisant. Sa critique anime véritablement les œuvres qu'il analyse, leur offrant une seconde vie, celle de leur réappropriation par un lecteur singulier. Bayard s'inscrit ainsi dans le sillage de la théorie de la réception conceptualisée par des auteurs comme Hans Robert Jauss³⁴ et qui considère que nous lisons en fonction d'un « horizon d'attente » ou d'un « contrat de lecture ». Le lecteur, préalablement à la lecture attend quelque chose de celle-ci. Sans y penser, nous lisons en fonction de ce que nous connaissons déjà d'un auteur, d'un genre littéraire. Nous ne lirons donc pas une pièce de théâtre comme un roman. Si le lecteur n'est pas un minimum familier avec les codes d'un genre, il lui sera très difficile de le reconnaître et d'en apprécier les subtilités. Il aura du mal à se forger un « horizon d'attente ». Avant même d'ouvrir un livre, nous avons déjà une première idée de son contenu, ce qui nous aide à déceler le contrat de lecture implicite entre l'auteur et le lecteur. Ainsi, avant lecture, le livre constitue la promesse d'un contenu pour le lecteur³⁵. Sans connaître précisément son contenu, nous savons déjà, en fonction de si nous sommes familier avec les autres écrits de l'auteur si le livre sera intéressant, distrayant, du moins nous le présumons. Ainsi, notre interprétation d'un texte dépend étroitement de ce contrat de lecture. Si ce que le lecteur lit correspond à la vision préalable qu'il avait du texte, alors celui-ci est respecté : il entrera plus facilement dans l'univers élaboré par l'auteur. L'essai *Et si les œuvres changeaient d'auteurs ?* consiste justement à bousculer l'horizon d'attente des lecteurs et ainsi, à désacraliser les auteurs et la littérature. Nous lisons à rebours de cet horizon d'attente et balayons d'un revers de main l'idée d'un contrat de lecture avec les auteurs d'origine. Il s'agit au contraire d'un nouveau contrat de lecture qu'élabore Bayard qui consiste à oublier l'auteur original et à lire l'œuvre en fonction du nouvel écrivain qui lui est attribué. Il s'agit

³⁴ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 1978.

³⁵ Jean-Michel Salaün, *Vu, lu, su : Les architectes de l'information face à l'oligopole du Web*, Lisieux, Édition La Découverte, 2012, p.51.

Cette idée du contrat de lecture comme « promesse » d'un contenu est mise au jour par Jean-Michel Salaün, professeur en Sciences de l'information et de la communication. Il décrit dans son livre *Vu, lu, su* la manière que nous avons de reconnaître un document en utilisant trois participes passés pour le caractériser. Le « vu » est la forme du document, immédiatement reconnaissable par le lecteur, d'où cette « promesse » d'un contenu. Le « lu » est le contenu intellectuel du document et correspond ou non à l'horizon d'attente du lecteur. Le « su » est un médium. Il s'agit de la manière dont le contenu se transforme en savoir et que le lecteur peut ainsi remobiliser. Le médium pour Jean-Michel Salaün la concrétisation de « l'horizon d'attente » du lecteur, la réalisation du contrat de lecture entre le lecteur et l'auteur.

en cela d'éliminer toute idée reçue sur le texte, la « promesse » qu'il contenait implicitement.

Dans la préface que fait Bayard du *Texte du lecteur*,³⁶ il n'existe pas une seule et unique manière de lire, il est en revanche attaché à la notion de « justesse » de la lecture. Bayard y explique qu'il est contre le fait que l'on puisse dire d'une analyse qu'elle est vraie ou fausse. A l'opposition classique du vrai et du faux, il préfère l'opposition de la justesse et de l'injustesse qui est un néologisme. Pour lui, aucune lecture n'est fautive à partir du moment où elle est justifiée. Il est nécessaire, pour évaluer la justesse d'une proposition d'évaluer de qui émane le discours critique. Pour étayer son discours il prend l'exemple d'une hypothèse qui pourrait être faite à propos du roman *Le Rouge et le noir* de Stendhal. En admettant qu'il s'agit d'un point de vue personnel et en le justifiant par des arguments valables il n'est pas aberrant de penser que Julien Sorel est peut-être noir. Pour expliquer sa théorie, il met en avant la curieuse opposition du titre. D'où vient ce noir dont il est question ? A quoi renvoie-t-il dans le texte ? Le titre serait donc peut-être un indice de la couleur de peau de Julien. Il prend également une série d'exemples servant à étayer sa théorie. En effet, les protagonistes ont souvent des attitudes étonnantes vis-à-vis du héros qui semblent incohérentes mais qui prendraient une tout autre dimension si Julien était bien noir. Elles seraient du moins explicables. Il souligne aussi que Julien semble fasciné par la blancheur de Mme de Rênal. Bayard cite alors Stendhal : « la blancheur de cette jolie main me sera donc invisible ? »³⁷ alors que de son côté celle-ci admire le teint supposément hâlé de Julien³⁸. Si on ne peut pas prouver qu'il est bel et bien noir, il est indéniable qu'un mystère plane autour de sa personne selon l'essayiste. Il est porteur d'une singularité que le texte ne mentionne pas explicitement. Expliquée ainsi, cette hypothèse est recevable puisqu'elle reste justifiée. En revanche, affirmer avec certitude que Julien est noir sans avancer aucune preuve constituerait un contre-sens manifeste.

On le voit bien, les propos que Bayard tient sur la littérature n'ont pas pour vocation d'imposer un sens définitif. En revanche, ils permettent des propositions de lectures originales, des angles d'approche de l'espace littéraire innovants. Tel un enquêteur herméneute, il affirme pouvoir démasquer les auteurs coupables de plagiat et qui pensaient pouvoir échapper à la condamnation sous prétexte que c'est d'un auteur postérieur qu'ils se sont inspirés. Il se fait défenseur non sans humour d'auteurs du futur qui se retrouvent accusés à tort de plagiats qu'ils n'ont pas commis. Il affirme donc à rebours de toute logique que les auteurs futurs qui ont été accusés de plagiat sont en réalité innocents et que ce sont bien leurs homologues du passé qui les ont plagiés. Évidemment, il est inutile de préciser que ces plagiats par anticipation sont impossibles et qu'il s'agit d'une aberration anachronique. Pourtant, tous ces énoncés ne sont pas dénués de vérité. En effet,

³⁶ *Le Texte du lecteur : Préface de Pierre Bayard*, sous la dir. de Gérard Langlade, Paris, Peter Lang Ag, Coll. « ThéoCrit' », 2002, pp.11-17.

³⁷ *Le Texte du lecteur, op. cit.*, p. 12.

³⁸ *Ibid.*

beaucoup de lecteurs ont déjà dû faire l'expérience troublante d'avoir l'impression que les idées soulevées par un texte sont en avance sur leur temps ou d'avoir le sentiment que les pensées d'un auteur du futur sont contenues en germe chez un auteur du passé. N'importe quel lecteur peut faire l'expérience de la théorie du narrateur du *Plagiat par anticipation*.

Le plagiat par anticipation consiste en une inversion des jeux d'influence entre les écrivains. Il joue avec le concept de préfiguration. Tout comme il est contre la sacralisation de l'auteur dans l'analyse, il s'oppose également à la sacralisation des périodes historiques. La périodisation n'est pas nécessairement pertinente pour comprendre l'œuvre selon lui. Elle peut en effet conduire à une vision téléologique de la littérature. En faisant se suivre les mouvements littéraires et en les faisant découler les uns des autres, la lecture des textes en eux-mêmes perd de son intérêt puisque l'on veut y retrouver des traits marquants de l'histoire littéraire. L'analyse ne consiste donc plus qu'en une analyse du contexte. Par ailleurs, cela signifie que le lecteur qui n'aurait qu'une vague connaissance de la période donnée ne pourrait pas accéder au sens du texte. De plus, la disposition des œuvres littéraires en fonction des périodes tend à en abolir les différences afin de les rassembler sous des traits communs. Cette mise en avant de la temporalisation de l'histoire littéraire instaure une dichotomie trop nettement marquée entre les périodes.

Même si, chronologiquement, elle est erronée, la notion de « plagiat par anticipation » a le mérite de montrer aux lecteurs que les bornes historiques d'un courant de pensée sont fluctuantes. Contrairement à la notion de préfiguration, le plagiat par anticipation consiste, non plus à montrer qu'un courant de pensée, littéraire, philosophique, artistique, annonce un autre mais qu'un auteur du passé s'est, malgré lui, inspiré d'un mouvement à naître. Quand nous y réfléchissons, la notion de préfiguration en littérature n'est pas plus illogique que celle de plagiat par anticipation. En effet, supposer qu'une esthétique annonce une autre est tout aussi anachronique que de penser qu'un auteur plus ancien s'inspire d'un auteur à venir. De plus, parler de préfiguration revient à penser que l'Histoire littéraire a un but précis et que la somme de toutes les évolutions des courants littéraires du passé vise à annoncer les mouvements artistiques futurs, ce qui construit une vision finaliste de l'Histoire des idées.

Pourtant, il est indéniable que certains auteurs sont porteurs, malgré eux de caractéristiques communes avec une esthétique qui n'est pas encore née comme Jean-Jacques Rousseau qui est un Romantique avant l'heure. L'appellation de « pré-romantique » est d'ailleurs souvent utilisée pour le qualifier bien que celle-ci soit controversée pour les raisons que nous avons évoquées. Nous sommes donc face à une aporie conceptuelle. Ce sont ces paradoxes qui interpellent Bayard et qui le poussent à écrire.

Ainsi, dans ce mémoire nous nous demanderons en quoi le système de pensée de Pierre Bayard est à l'origine d'un renouvellement de notre pratique de lecture. Comment parvient-il à

changer notre vision de la littérature et de ce que doit être la critique ? Comment fait-il de la critique littéraire un art (littéraire) ?

Nous étudierons dans une première partie l'objet littéraire singulier que constituent les essais de Bayard, à mi-chemin entre la réalité et la fiction. Cela nous amènera toutefois à nous questionner sur ses sources d'inspiration. En effet, il est original dans sa méthode d'analyse mais reprend, parfois malgré lui, des théories de ses prédécesseurs.

Dans la deuxième partie, nous verrons qu'il jette l'anathème sur le mythe d'une vérité littéraire, l'idée selon laquelle un texte a un sens définitif qu'il s'agit de trouver. Nous expliquerons dans cette partie en quoi réside l'originalité de ses méthodes critiques, la temporalité paradoxale qu'il aborde dans ses œuvres et le fait qu'en tant que critique littéraire, il est un médiateur. Il facilite la compréhension des œuvres lues.

Dans la troisième partie, nous tendrons à abolir les différences entre littérature et littérature d'idées. Dans la critique, le texte qui fait l'objet du commentaire (le texte premier) est inscrit dans le texte second (l'ouvrage de théorie littéraire). Nous voulons donc mettre en avant le fait que l'écriture critique appartient à la littérature et qu'elle possède aussi ses marques de littéarité. La littérature transforme notre regard sur le monde tandis que Pierre Bayard change notre vision des œuvres en elle-même en poétisant sa critique. Nous soulignerons aussi le lien qui existe entre l'intertextualité et ce que Bayard nomme la « bibliothèque collective ». Enfin, par l'entrelacement de toutes ses analyses il parvient à créer une critique littéraire qui constitue en elle-même un art total.

Partie I. Entre théorie et fiction : un objet littéraire singulier. Un hapax ?

A : Les sources d'inspiration de Pierre Bayard : les écrivains.

Comme nous l'avons dit, les thèses de l'auteur résident dans le fait qu'il introduit de la fiction au sein de la théorie littéraire. A la fois fictionnels et théoriques, ses essais sont d'un genre hybride, singulier. Elles relèvent en partie de l'irrationnel. C'est notamment le cas lorsqu'il affirme l'autonomie des personnages de roman qui vivraient leur propre vie en dehors des livres. Il apprécie particulièrement de brouiller les frontières entre énoncés vrais et fictifs, les deux ayant tendance à se côtoyer au sein des mêmes essais. Les questionnements qui peuvent dans un premier temps paraître rationnels basculent très vite dans le délire d'interprétation, notion qu'il emprunte à Barthes dans *Critique et vérité* :

Le critique ne peut dire « *n'importe quoi* ». Ce qui contrôle son propos n'est pourtant pas la peur morale de « délirer » ; d'abord parce qu'il laisse à d'autres le soin indigne de trancher péremptoirement entre la raison et la déraison, au siècle même où leur partage est remis en cause ; ensuite parce que le droit à « délirer » a été conquis par la littérature depuis Lautréamont au moins et que la critique pourrait fort bien entrer en délire selon des motifs poétiques, pour peu qu'elle le déclarât ; enfin parce que les délires d'aujourd'hui sont parfois les vérités de demain : Taine n'aurait-il point paru « délirant » à Boileau, Georges Blin à Brunetière ?³⁹

Le critique est tenu de proposer des interprétations qui ne défient pas la logique, qui ne soient pas contraire à la lettre du texte et doit éviter le relativisme des valeurs. Même si certaines analyses de Pierre Bayard sont purement fantasmatiques, il n'en demeure pas moins qu'il questionne le lecteur sur ses pratiques de lecture et qu'il l'incite justement à dépasser ses préjugés. Il part du principe que la théorie littéraire doit laisser place à l'imagination et à l'inventivité du lecteur. Il réussit donc le pari d'inscrire la théorie littéraire dans la littérature. Le fait d'attribuer des œuvres à d'autres auteurs constitue une réécriture de ces livres. En tant que réécriture, ces analyses ont une valeur littéraire. En opérant des changements d'auteurs et de chronologie, il imagine ce qu'aurait pu être l'œuvre dans un autre contexte. Il les recompose et en fait des chefs-d'œuvre alternatifs. Plutôt que de vouloir unifier le sens d'un texte son but est d'en élargir les possibles. Il part du principe que chaque lecteur lit différemment. Chaque lecture est possible et souhaitable dès lors qu'elle est justifiée. Elle permet à un texte d'être sans cesse réactualisé et de vivre dans l'esprit de ses différents lecteurs. Chacun d'entre eux ouvre les possibles de l'œuvre et a en tête son propre univers fictionnel en lisant. Il y a donc, selon lui autant de mondes possibles que de lecteurs. Ces énoncés fictionnels

³⁹ Roland Barthes, *Critique et vérité* [1980], *op. cit.*, p.70.

sont utilisés afin de montrer que, comme l'intention d'auteur n'est pas complètement connaissable, c'est aux lecteurs qu'il revient de trouver leur propre sens à un texte. Le sens originel, celui qui a germé dans l'esprit de l'auteur ne nous est pas entièrement connaissable, ce qui rend difficile le fait de s'approcher de la vérité du texte. C'est donc au « texte du lecteur » pour reprendre le titre de l'ouvrage collectif du même nom, à la représentation qu'un lecteur se fait d'un texte, à sa manière de se l'approprier que Pierre Bayard veut s'intéresser. Par ces questionnements d'allure irrationnelle il réfléchit en réalité à l'activité imaginative du lecteur. La critique devient dès lors créatrice. Dans *Physiologie de la critique*, le critique littéraire Albert Thibaudet écrivait d'ailleurs que

La vraie critique coïncide avec le mouvement créateur des hommes, des œuvres, des siècles, des littératures, oui ; mais elle y emploie l'énergie et l'originalité de son propre mouvement créateur. Quand elle réalise un de ses très rares chefs-d'œuvre, elle se comporte devant la réalité littéraire comme le romancier devant la réalité morale ou sociale.⁴⁰

Comme Thibaudet, Bayard veut mettre au jour l'élan créateur qui saisit l'écrivain mais également le lecteur qui ressent le besoin de prolonger l'œuvre. La création doit être « continuée par la critique »⁴¹. L'absence de frontières entre réalité et fiction s'apparente à l'absence de frontière entre critique et création telle que l'a théorisée Thibaudet. Finalement, chez Bayard comme chez Thibaudet, l'esprit du critique, lecteur de roman, n'est pas si différent de « l'esprit du romancier » lui-même. A propos de la critique d'Albert Thibaudet Antoine Compagnon précise :

Par l'intermédiaire du livre, à la fois *parole* et *langue*, ce sont deux consciences qui communiquent. La critique créatrice, d'Albert Thibaudet à Georges Poulet, établira ainsi le geste critique sur une empathie qui épouse le mouvement de la création.⁴²

L'amateur du paradoxe réalise ce geste critique qui épouse le « mouvement de la création » puisqu'en donnant vie aux possibles de l'œuvre, il se met en quelque sorte à la place du romancier lui-même. Dans cette partie, nous tenterons de montrer en quoi cette pratique de la critique est originale et qu'elle fait de lui un *hapax*. Toutefois, nous étudierons dans un premier temps ses sources d'inspiration. Bien que l'idée d'une critique décalée n'ait encore été que peu pratiquée par le passé à l'exception notable de Stanley Fish, critique littéraire américain qui joue avec l'interprétation des textes, il s'inspire d'autres écrivains, critiques ou non, pour élaborer son propre système de pensée. Nous étudierons ici les différents auteurs qui ont eu une influence sur la pensée de Pierre Bayard.

⁴⁰ Cité par Jean Starobinski, *La Relation critique*, op. cit., p.211.

⁴¹ Michel Lemayre, « Chapitre IV. Thibaudet critique littéraire » In : *Albert Thibaudet : « l'outsider du dedans »* [en ligne]. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2006 (généré le 02 juin 2020). Disponible à l'adresse: <http://books.openedition.org/septentrion/56510>.

⁴² Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie*, Paris, Le Seuil, Coll. « Essais », 2014.p. 155.

1. « L'intrication entre art et critique » qu'il reprend à Oscar Wilde

Dans *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?* le narrateur non lecteur avoue son admiration pour Oscar Wilde et sa manière d'appréhender la critique comme un art.

Le texte le plus important de Wilde sur sa méfiance envers la lecture s'intitule « La critique est un art ». Organisé comme un dialogue en deux parties, il met en scène deux personnages, Ernest et Gilbert, mais il est vraisemblable que c'est ce dernier qui formule avec le plus de netteté les positions originales de l'auteur.⁴³

Il est d'ailleurs intéressant de noter que le sujet narrant est capable de citer précisément des passages entiers de ce texte, ce qui nous montre qu'il l'a bel et bien eu entre les mains et qu'il en a lu au moins une bonne partie même s'il ne prétend que l'avoir parcouru. En effet, il est « LP++ »⁴⁴, ce qui est l'abréviation de « Livre parcouru » avec un avis très positif. Les seules indications bibliographiques sont une preuve que le narrateur est lui-même un lecteur. L'intérêt du théoricien pour ce texte montre d'ailleurs l'attrait paradoxal du narrateur pour les bibliothèques dans le sens où il est censé ne pas lire. En effet, la scène de « La critique est un art » se déroule dans une bibliothèque. Comme Bayard l'explique, il s'agit d'un dialogue entre deux hommes : Ernest qui trouve la critique d'art inutile et inintéressante et dont la pensée s'oppose à celle de Gilbert qui soutient au contraire qu'elle est nécessaire et qu'elle a elle-même des qualités esthétiques. Ernest défend l'idée que les critiques d'art ne servent à rien, qu'ils dénaturent l'art qu'ils sont censés commenter et qu'ils dérangent l'artiste dans son processus de création puisqu'il se sent jugé par les critiques. Ernest prétend même que les civilisations qui ont produit les plus belles formes d'art comme les Grecs ne comptaient pas de critique d'art, ce à quoi Gilbert répond que son affirmation est fautive et qu'il y en avait bien au sein de ce peuple. Finalement, Ernest n'a pas vraiment d'argument et se laisse convaincre facilement par les propos de Gilbert. C'est véritablement la thèse de Gilbert qui intéresse le théoricien littéraire « Crois-moi, Ernest, il n'y a pas d'œuvre d'art sans conscience claire ; conscience et esprit critique ne font qu'un. »⁴⁵ « « la critique exige une culture beaucoup plus vaste que la création. »⁴⁶. Il affirme même la supériorité de la critique en tant qu'art :

Gilbert : Mais la Critique est sans conteste un art en soi. Et, tout comme la création artistique implique l'exercice de la faculté critique, sans laquelle il serait d'ailleurs tout simplement

⁴³ Pierre Bayard, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, *op. cit.*, p.147.

⁴⁴ Pierre Bayard, *op. cit.*, « Liste des abréviations », p.9.

⁴⁵ « Le critique comme artiste » in *Oscar Wilde : Oeuvres*, Paris, Gallimard, collection « La Pléiade », 1996.p.845.

⁴⁶ *Ibid*, p.847.

impossible d'affirmer qu'elle existe, ainsi la Critique est-elle vraiment créatrice au sens le plus noble du terme. La critique est, en fait, tout à la fois créatrice et indépendante.⁴⁷

Pour Gilbert, la critique d'art est supérieure à l'œuvre première. Du fait de la médiation du critique, l'œuvre d'art commentée devient plus riche. Cette supériorité s'explique par le fait que le critique adopte un autre regard que l'artiste qui a créé l'œuvre première. En effet, l'artiste n'a pas conscience des mécanismes qui lui font produire son œuvre alors que le critique essaie d'en dégager les raisons sous-jacentes. Finalement, le travail critique constitue une démarche d'altérité. Le critique se met à la place de l'artiste pour le comprendre. De plus, quand l'artiste ne peut pratiquer que son propre art, le critique artiste, lui, est capable d'appréhender une multitude d'arts différents. Il est en cela plus cultivé et plus ouvert d'esprit que l'artiste dont il commente le travail. Par ailleurs, tout comme un artiste, le critique d'art exalte sa subjectivité. Il a donc, à la mesure d'un artiste, son propre style. Chaque critique d'art est unique et aucune ne se ressemble. On ne peut pas produire deux fois un commentaire du même texte qui serait identique :

(...) ce n'est qu'en exaltant sa propre subjectivité que le critique parvient à interpréter celle des autres et leur travail ; son interprétation a d'autant plus de réalité, devient d'autant plus satisfaisante, d'autant plus convaincante, d'autant plus vraie qu'elle est plus profondément pénétrée de sa subjectivité.⁴⁸

Gilbert prétend aussi que « Si l'on veut comprendre les autres, il faut exacerber son individualisme. »⁴⁹. Dès lors, nous comprenons pourquoi Pierre Bayard s'intéresse à cette œuvre puisqu'il revendique lui-même une certaine singularité et le fait d'être un *hapax*. Le critique d'art, c'est particulièrement vrai pour Pierre Bayard, fait preuve de la subjectivité propre à un créateur. Comme un créateur, il est reconnaissable par sa signature stylistique. Nous pouvons penser que le théoricien littéraire s'identifie et se reconnaît dans le personnage de Gilbert dans le sens où, pour le personnage de Gilbert comme pour le narrateur de *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?* les critiques pratiquent une critique créative « (...) le critique dispose d'autant de formes d'expression que l'artiste. »⁵⁰. Ernest se demande quelles doivent être les qualités d'un bon critique. Pour lui, un bon critique doit être partial et doit pratiquer une critique scientifique qui se rapproche le plus possible de l'objectivité. Gilbert pense évidemment qu'Ernest a tort et que la critique, pour être un art, doit être passionnée « L'art est passion »⁵¹. Gilbert, comme nous l'avons dit, défend au contraire l'idée selon laquelle l'artiste ne reconnaît qu'une forme d'art, la sienne propre et qu'il est à peine capable de se juger lui-même alors que le critique peut, lui, embrasser toutes les formes d'art

⁴⁷ *Ibid*, p.854.

⁴⁸ *Ibid*, p.864.

⁴⁹ *Ibid*, p.864.

⁵⁰ *Ibid*, p.883.

⁵¹ *Ibid*, p.884.

possibles. Il précise d'ailleurs que « C'est à la critique qu'appartient l'avenir. »⁵². Nous pouvons noter la différence de traduction entre l'édition de la Pochothèque⁵³ que Pierre Bayard utilise et l'édition de la Pléiade sur laquelle nous nous sommes concentrée. Dans l'édition de la Pochothèque « La critique est un art », le traducteur met l'accent sur la pratique de la critique, sur le texte critique lui-même en tant qu'objet fini et en tant que texte artistique tandis que, dans l'édition de la Pléiade, on se concentre sur l'homme dans son travail critique et sur le processus de création mobilisé par l'homme qui se livre à l'expérience de la critique, le titre étant cette fois-ci traduit par « Le critique comme artiste ». L'un met l'accent sur la critique en tant que procédé créatif tandis que l'autre met l'accent sur le critique artiste dans son processus de création. Par ailleurs, de même que pour le texte critique en tant qu'art, le texte littéraire et la création artistique en général s'accompagnent toujours d'une réflexion critique. Pierre Bayard, grâce à ce commentaire du texte d'Oscar Wilde montre le caractère indissociable de la création artistique et de la critique. Si la création artistique ne peut exister sans critique, le contraire est vrai également. C'est à partir de cette idée que Gilbert déploie ensuite une défense de la non-lecture. En réalité, comme l'explique le narrateur de *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?* Oscar Wilde avait déjà mené une réflexion sur la non-lecture dans un article intitulé « *To read or not to read* » :

L'un des apports les plus importants de Wilde à la réflexion sur la non-lecture, surtout par les voies nouvelles qu'il ouvre, figure dans un article écrit pour un journal auquel il collaborait régulièrement, *Pall Mail Gazette*, article intitulé « *To read, or not to read.* » Répondant à une enquête sur les cent meilleurs livres qu'il serait possible de conseiller, Wilde propose de diviser l'ensemble des éléments de la bibliothèque collective en trois catégories.

La première regrouperait les livres à lire, [...] La seconde catégorie, tout aussi attendue, comprendrait des livres qui méritent d'être relus, [...]

A ces deux catégories somme toute banales, Wilde en ajoute une troisième, plus surprenante. Elle comprend les livres qu'il est important de dissuader le public de lire. ⁵⁴

Les catégories de lectures qu'Oscar Wilde propose rappellent les propres catégories que Pierre Bayard soumet à son lecteur. Quand Wilde suppose une typologie des livres à lire ou non, Pierre Bayard propose, lui, une typologie des livres non lus en deux catégories entre livre inconnu (LI) et livre parcouru (LP) auxquelles s'ajoutent des avis positifs, très positifs ou négatifs et très négatifs. Pierre Bayard s'inspire à double titre d'Oscar Wilde, à la fois dans sa réflexion sur la non-lecture mais aussi dans sa théorie de la critique comme art. En effet, en plus d'une apologie de l'art propre à la critique, Gilbert fait également une apologie de la non-lecture. En effet, pour lui, il faut six minutes pour un lecteur habitué à lire pour se rendre compte de l'intérêt d'un texte et pour en saisir la valeur sur le plan littéraire. Tout comme le narrateur de *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, le narrateur se montre méfiant envers la lecture, prônant plutôt un parcours d'œuvres

⁵² *Ibid*, p.895.

⁵³ Oscar Wilde, « *La critique est un art* », Œuvres, trad. Philippe Neel, La Pochothèque, 2000.

⁵⁴ Pierre Bayard, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ? op. cit.*, p.146.

critiques plutôt que celui des œuvres en elles-mêmes. En cela, il fait la même chose que Pierre Bayard et aurait plutôt tendance à inciter le lecteur à avoir une vue d'ensemble sur les textes plutôt que de lire œuvre par œuvre. La lecture critique embrasse un champ culturel plus large pour le lecteur que s'il se limitait à la lecture des œuvres. Le narrateur du livre de Bayard explique qu'il est préférable de lire de la littérature critique, donc de se documenter sur les textes plutôt que de lire l'œuvre dont est issu le commentaire. Finalement, pour le théoricien narrateur, paradoxalement, moins on lit et plus on a le temps de se documenter sur les œuvres. Nous pouvons en effet aisément connaître le contenu d'un livre à partir de ce que les autres en disent, en lisant un résumé détaillé ou en s'intéressant au catalogue de la bibliothèque, à la manière dont il est classé pour avoir une idée du contenu. Pour Gilbert comme pour le narrateur de *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, la non-lecture doit être documentée et efficace. Il faudrait idéalement passer le moins de temps possible sur les textes pour pouvoir avoir l'opportunité d'en lire le plus possible. Pour Gilbert comme pour Pierre Bayard, le commentaire d'un texte est vu comme un prétexte à l'élaboration d'une nouvelle création. En réalité, la critique est un art unique et indépendant qui se distingue des œuvres premières et qui a ce mérite d'apporter un regard original et unique sur elles grâce à la subjectivité du critique artiste. Par rapport au texte premier, le discours critique est considéré comme un discours secondaire mais qui n'en est pas moins riche de sens pour le lecteur.⁵⁵ Le narrateur du texte que l'on étudie et Gilbert sont d'accord sur le fait que la critique d'une œuvre dépasse le texte que l'on commente. Toutefois, nous pouvons distinguer en partie les thèses du narrateur et celles de l'auteur. En effet, cette idée d'efficacité de la lecture est discutable. Il ne devrait pas y avoir l'idée d'une performance quantitative dans notre approche des textes mais surtout une démarche qualitative. Il serait dommage de ne se consacrer que six minutes systématiquement à la lecture d'un texte ou de ne lire les livres que par extrait comme le fait le narrateur de *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?* Nous pourrions répondre à ce narrateur qui veut être le plus rapide possible dans la lecture que ce n'est pas le fait de parcourir le plus de livres possibles le plus rapidement possible qui importe mais de les lire le mieux possible. La plupart des œuvres littéraires reconnues par la critique méritent une lecture intégrale même si la lecture cursive et le fait de seulement parcourir un texte présente aussi des intérêts. Si le narrateur de *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?* encourage l'idée selon laquelle il est inutile de lire intégralement tant que le lecteur partiel saisit les principaux enjeux du texte, l'auteur Pierre Bayard, lui, sait que les œuvres littéraires méritent que l'on y consacre du temps et que l'on prenne

⁵⁵ Marcin Klik, « La créativité dans la critique de Roland Barthes », 2019, [En ligne], disponible à l'adresse : https://www.researchgate.net/publication/334490724_La_creativite_dans_la_critique_de_Roland_Barthes, consulté le 12 juillet 2021.

Marcin Klik écrit à propos de Roland Barthes que « le discours critique paraît secondaire par rapport au discours littéraire. », ce qui est représentatif de la manière dont Roland Barthes perçoit la critique comme discours secondaire par rapport à l'œuvre dans ses différents articles.

ce temps pour une lecture intégrale documentée, ce qui n'interdit pas de reparcourir le texte plus rapidement pour une seconde lecture. Par contre, le narrateur et Pierre Bayard sont d'accord sur un point : rien n'est pire que de lire un livre sans en avoir rien retenu. Dans ces cas-là, le livre ne peut même pas être considéré comme lu même si on l'a parcouru linéairement jusqu'à la fin. Il est tout à fait possible de parcourir un livre et de coupler cette démarche à la lecture d'une œuvre critique et de pratiquer une lecture rapide et efficace mais ce n'est pas parce que cette manière de lire existe qu'il ne faille lire que de cette manière. Les deux pratiques de lecture différentes doivent continuer d'exister et de cohabiter, d'un côté le *close reading* qui est une lecture approfondie et le *distant reading* qui est la pratique qui consiste à survoler un texte, parfois par hasard, ce qui permet au lecteur de faire potentiellement l'expérience de la sérendipité, c'est-à-dire de faire des découvertes par hasard et en quelques minutes d'en saisir les enjeux. La lecture lente est aussi profitable aux lecteurs. Le chef-d'œuvre peut se laisser admirer sans contrainte temporelle ou d'efficacité. Il se laisse contempler en prenant son temps.

2. Un cas singulier : le mouvement littéraire de l'OuLiPo

Dans les trois œuvres de notre corpus, Pierre Bayard revendique son appartenance, ou du moins sa dette envers le courant de pensée de l'OuLiPo dont il admire le travail. Il s'inspire premièrement de leur rigueur méthodologique. En effet, l'auteur du *Plagiat par anticipation* s'impose des contraintes rigoureuses pour chacun de ses livres en se limitant à un nombre de sections et de chapitres. Ainsi, dans un entretien⁵⁶ il déclare :

En outre, j'ai une écriture assez oulipienne, avec un grand nombre de contraintes quant au nombre de chapitres, de paragraphes par chapitre, de lignes par paragraphe, etc. [...] Je me donne un certain nombre de contraintes, parce que, comme tout écrivain, je fabrique un objet. Il peut m'arriver de changer la thèse d'un chapitre parce que j'ai besoin d'un paragraphe en plus !

Certes, il ne s'impose pas de contraintes aussi formelles que les Oulipiens comme la création de lipogrammes mais il n'en demeure pas moins que programmer d'écrire avec un certain nombre de signes revient presque à avoir les mêmes préoccupations qu'un poète puisque ses essais comportent presque toujours environ 160 pages. Il s'avère donc très méthodique lors de la rédaction de ses ouvrages et l'organisation de ses livres repose en partie sur ces contraintes. Il revendique cette paternité avec l'OuLiPo dès le début du *Plagiat par anticipation* dont il reprend le concept du même nom.⁵⁷

C'est à l'Oulipo que l'on doit à ma connaissance l'invention de la notion de plagiat par anticipation. L'Oulipo (ou « Ouvroir de Littérature Potentielle ») est le nom d'un groupe de

⁵⁶ « L'Ouvroir de Théorie Potentielle : entretien avec Pierre Bayard », Vacarme, 23 janvier 2012, [En ligne]. Disponible à l'adresse : <https://vacarme.org/article2109.html> , [Consulté le 21 juin 2021].

⁵⁷ Pierre Bayard, *Le Plagiat par anticipation*, op. cit., p.21

chercheurs fondé par Raymond Queneau et François Le Lionnais, et qui accueillit des écrivains aussi célèbres que Georges Perec ou Italo Calvino.

L'originalité de Pierre Bayard n'est donc pas totale. Il leur reprend les contraintes formelles (synthoulipisme)⁵⁸ Ce concept de « plagiaire par anticipation » est toutefois secondaire chez les oulipiens comme le souligne le narrateur :

Or, on voit bien par ces deux textes que non seulement les auteurs de l'Oulipo ont été incapables d'élaborer une véritable théorie du plagiat par anticipation, mais que celui-ci n'apparaît que dans quelques bribes humoristiques, qui appellent à être prolongées par un travail sérieux et méthodique. Ce qui sera ici tenté est au contraire, et ce pour la première fois, une véritable théorie de la notion.⁵⁹

Le narrateur souligne le fait que si les Oulipiens en sont les inventeurs, ce serait lui qui aurait donné tout son poids théorique à cette notion. Par ailleurs, si les livres oulipiens sont reconnaissables par leurs styles originaux Pierre Bayard a également sa marque de fabrique qui le rend reconnaissable des autres critiques. Le narrateur considère que les écrivains oulipiens ne théorisent pas véritablement cette notion. Quand il y a des similitudes de thèmes troublantes avec des auteurs du passé, les oulipiens parlent de « plagiaire par anticipation ». L'auteur amateur du paradoxe se réapproprie donc cette notion mais en poussant plus loin le concept des Oulipiens :

La troisième raison tient au degré de théorisation de la notion. La question se pose en effet de savoir dans quelle mesure je ne serais pas victime, de la part de ce groupe, d'un plagiat par anticipation. Comme j'aurai l'occasion de le montrer à partir d'un certain nombre d'exemples, l'une des caractéristiques du plagiaire par anticipation est qu'il maîtrise mal les éléments empruntés, puisqu'il n'en est pas l'inventeur principal.⁶⁰

On passe de la coïncidence chez les Oulipiens à l'intentionnalité du plagiat chez Bayard, les auteurs ayant selon lui la volonté de plagier des auteurs du futur. Il serait donc assimilable à un plagiat tout à fait classique et ne serait pas plus excusable que n'importe quelle autre démarche de vol d'idées. Le fait de reprendre ce concept est une manière pour le narrateur de justifier sa propre démarche et de leur rendre hommage. Il fait des Oulipiens des précurseurs de sa propre démarche critique pour mettre en lumière l'importance de ce concept visionnaire. Toutefois, il paraît nécessaire de nuancer les propos du narrateur quand il affirme que la notion de « plagiat par anticipation » n'est qu'une allusion fugace des oulipiens⁶¹. En effet, les auteurs de l'OuLiPo se donnent pour objectif de développer toutes les potentialités de la littérature. Ainsi, tous les concepts qu'ils explorent sont très rigoureusement expliqués et justifiés. Contrairement aux propos du narrateur, le concept de « plagiat par anticipation » fait l'objet d'une analyse très poussée par les oulipiens dans le chapitre

⁵⁸ Manet Von Monfrans, *George Perec : La Contrainte du réel*, Amsterdam, Brill Rodopi, 2004, p.131.

⁵⁹ Pierre Bayard, *Le Plagiat par anticipation*, op. cit., p.29.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Pierre Bayard, *Le Plagiat par anticipation*, op. cit., p.29.

intitulé « La littérature récurrente »⁶². Ils en décèlent dans trois types de littérature : la « littérature répétitive »⁶³, la « littérature itérative »⁶⁴ et la « littérature récursive »⁶⁵. La première « abonde en plagiats par anticipation »⁶⁶, elle est répétitive car ce sont souvent les mêmes motifs qui reviennent en littérature, les mêmes contraintes et les mêmes thèmes, c'est particulièrement le cas dans certaines chansons à refrain comme « lundi matin, l'empereur, sa femme et le petit prince ». La seconde, plus riche que la précédente « nous fourni[t] un grand choix de plagiats par anticipation »⁶⁷. La dernière, la littérature récursive est la plus « ouverte à la potentialité »⁶⁸. C'est celle qui intéresse le plus les oulipiens du fait de la richesse des thèmes abordés. Nous pouvons rapprocher la critique interventionniste de Bayard qui vise à modifier notre regard sur les textes de celle des oulipiens qui veulent mettre au jour toutes les potentialités du texte, l'ensemble de ses possibilités narratives. En termes de plagiat, l'OuLiPo distingue les plagiaires classiques des plagiaires par anticipation. Par exemple, il considère que le lipogramme a été utilisé dans le passé par des auteurs antiques mais que ces auteurs ont plagié l'OuLiPo. La notion de plagiat par anticipation est symptomatique d'une volonté de Bayard d'affirmer son originalité, voire son autorité au sens propre du terme, le fait d'être un auteur et d'avoir une autorité sur le nouveau texte. En se réappropriant un concept, un procédé, une forme, il s'inscrit dans le prolongement de ces théories et associe son nom à la notion. A présent, le plagiat par anticipation est davantage associé à Pierre Bayard qu'aux oulipiens qui en sont pourtant les inventeurs comme le montre cette citation :

Le lipogramme, abondamment préoulipien (et sans doute péri-) par différents plagiaires, est devenu oulipien à la publication de *La Disparition*, roman de G. Perec.⁶⁹

Comme Bayard, les auteurs de l'OuLiPo mettent ainsi en avant la valeur créatrice du plagiat. Pierre Bayard approfondit la notion qu'il juge insuffisamment explorée par l'OuLiPo. Il crée une critique d'anticipation qui n'est pas présente chez les Oulipiens. Ce concept lui est essentiel pour refonder une nouvelle histoire de l'art. Par ailleurs, l'humour de l'auteur du *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?* peut être rapproché de l'humour oulipien dans le recours aux jeux d'esprit et aux jeux verbaux. C'est notamment le cas lorsqu'il rapproche phonétiquement D.H Laurence et T.E Laurence⁷⁰ par exemple. Par ailleurs, l'usage du paradoxe est fréquent chez le critique littéraire. Il se montre outré face à la démarche de plagiat. Il se défend d'ailleurs de toute accusation de plagiat face à l'OuLiPo en prenant soin de citer ses sources :

Il ne saurait dès lors, pour plusieurs raisons, y avoir, de ma part, de plagiat de l'Oulipo. La première de ces raisons est que je me réclame officiellement de leur travail, au point de le citer

⁶² Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, Saint-Amand, Folio, coll. « folio essais », 1988, p.82.

⁶³ *Ibid.*, p.82.

⁶⁴ *Ibid.*, p.84.

⁶⁵ *Ibid.*, p.85.

⁶⁶ *Ibid.*, p.82.

⁶⁷ *Ibid.*, p.84.

⁶⁸ *Ibid.*, p.85.

⁶⁹ Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio Essais », 1988, p.55.

⁷⁰ Pierre Bayard, *Et si les oeuvres changeaient d'auteur ?*, *op. cit.*, , 2010, p.103.

et d'y consacrer le premier chapitre de mon essai. Faute de dissimulation – je reviendrai plus loin sur ce critère –, il ne peut y avoir ici plagiat.⁷¹

Il prétend le craindre lui-même alors que, dans son livre, ce sont uniquement les auteurs les plus éloignés dans le temps qui plagient les auteurs à venir. La notion de plagiat est un prétexte pour évoquer l'intertextualité, les ressemblances entre les écrivains qui auraient pu être rapprochés en utilisant la méthode d'analyse dite des passages parallèles. Il n'est pas question du plagiat entre auteurs contemporains sauf dans cette allusion que fait Bayard où il explique qu'il craint lui-même d'être confronté à un vol de ses idées. C'est d'ailleurs ce que le narrateur a l'impression d'expérimenter en mentionnant les Oulipiens comme des plagiaires par anticipation de son propre travail. Dans la fiction théorique que Bayard élabore, ce sont les Oulipiens qui l'ont plagié. Ce serait donc d'œuvres du passé dont le narrateur se méfierait le plus puisque ce sont toujours chez Bayard les auteurs anciens qui plagient. Plus que de plagiat envers l'OuLiPo il s'agit en réalité d'un hommage et d'un prolongement de leurs théories. Il prend plaisir à mettre en avant cette notion paradoxale, insuffisamment connue et à la faire connaître aux lecteurs. Complice intellectuel de Raymond Queneau et de François Le Lionnais, il se place donc dans la continuité de leurs travaux. Au delà de la proximité avec l'OuLiPo, ne pourrait-on pas percevoir, également, une lointaine influence des futuristes qui précèdent les Oulipiens ? Créé en 1909 par Filippo Tommaso Marinetti, le mouvement exalte une certaine liberté dans les formes et lutte contre l'académisme du passé en recherchant perpétuellement de nouvelles expressions. Il invente en 1920 la notion de « mots en liberté ». Il est à l'origine d'une nouvelle façon de disposer les mots sur la page, de manière à créer une œuvre d'art de papier, prônant « La victoire artistique des mots en liberté »⁷². N'est-ce pas, en effet, une critique littéraire « en liberté » que souhaite Bayard en inventant la critique interventionniste ? N'est-ce pas une manière de renoncer à un certain académisme qu'il reprocherait à ses prédécesseurs ?

3. L'influence de Borges

Dans *Le Plagiat par anticipation*, Bayard évoque l'influence de Borges sur sa pensée. Elle est présente à plusieurs titres et sa pensée imprègne plusieurs des essais bayardien. Ainsi, la nouvelle de Borges « Les précurseurs de Kafka »⁷³ fait partie des textes qui ont inspiré à Bayard la notion de plagiat par anticipation. Dans ce texte, Borges met en avant le fait qu'il y a des écrivains

⁷¹ Pierre Bayard, *Le Plagiat par anticipation*, *op. cit.*, p. 28.

⁷² Filippo Tommaso Marinetti, *Les Mots en liberté futuristes* [en ligne], Edizioni futuriste di « poesia », Corso Venezia, 61, Milano, 1919, p.12.

Disponible à l'adresse :

http://bibliothequekandinsky.centrepompidou.fr/images/bk/RLPF204/M5050_X0031_LIV_RLPF0204.pdf, consulté le 2 août 2021.

⁷³ « Les précurseurs de Kafka », in Jorge Luis Borges, *Enquêtes*, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2006.

kafkaïens avant l'heure, et pourtant, paradoxalement, les textes qu'il considère comme préfigurant ceux de Kafka ne se ressemblent pas entre eux alors que, si leur esthétique est propre à celle de Kafka, nous aurions pu imaginer que ces livres présentaient des similitudes. Il n'en est en fait rien. Borges explique par ailleurs que si Kafka n'avait jamais écrit, personne n'aurait pu se rendre compte de la similitude entre ces textes. C'est rétrospectivement, après avoir lu Kafka que cette ressemblance interpelle le lecteur :

Dans chacun de ces morceaux, se trouve, à quelque degré, la singularité de Kafka, mais si Kafka n'avait pas écrit, personne ne pourrait s'en apercevoir. A vrai dire, elle n'existerait pas. Le poème *Fears and Scruples* de Robert Browning annonce prophétiquement l'œuvre de Kafka, mais notre lecture de Kafka enrichit et gauchit sensiblement notre lecture du poème. Le mot « précurseur » est indispensable au vocabulaire critique, mais il conviendrait de le purifier de toute connotation de polémique ou de rivalité. Le fait est que chaque écrivain crée ses précurseurs. Son apport modifie notre conception du passé aussi bien que du futur.⁷⁴

L'idée que la lecture de Kafka change notre perception des œuvres venues avant lui rappelle la manière dont Bayard compare les auteurs pour mettre en avant les relations intertextuelles dans les textes, en particulier dans *Le Plagiat par anticipation* et dans *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*. Ainsi, c'est parce que l'on a déjà lu Kafka que l'on peut être frappé par cette similitude apparente entre ces œuvres sinon cette ressemblance entre ces textes d'aspect hétéroclite serait restée inconnue du lecteur. Bayard reproche à Borges de ne pas avoir choisi le bon terme en ayant recours au substantif « précurseur » :

En ce sens, il n'est pas possible de dire de ces auteurs qu'ils sont – au sens traditionnel du mot – des précurseurs de Kafka, sauf à remanier la notion et la lier à un acte de création après coup de la part de l'écrivain, lequel constaterait moins des similitudes chez ses prédécesseurs qu'il ne les produirait.⁷⁵

En effet, comme nous pouvons nous en douter, Bayard préfère au terme de « précurseur » employé par Borges celui de « plagiaires par anticipation ». Il utilise la théorie de Borges pour légitimer celle de plagiat par anticipation. C'est en lisant les textes de Kafka que « l'illusion de plagiat »⁷⁶ est visible. On ne peut avoir l'impression d'y voir du Kafka qu'après l'avoir lu. Pour Bayard, ces écrivains ont pu anticiper certaines manières d'écrire mais « à titre de virtualités inabouties »⁷⁷. Borges et l'écrivain interventionniste montrent tous les deux les liens que peut établir le lecteur entre les textes puisqu'il va créer des ponts entre ce qu'il lit. Le lecteur utilise malgré lui la méthode des passages parallèles pour comprendre les textes, même lorsqu'il s'agit d'auteurs différents. Celle-ci est détaillée par Antoine Compagnon dans *Le Démon de la théorie* et permet de relier des textes qui abordent des thèmes communs :

Lorsqu'un passage d'un texte nous pose problème par sa difficulté, son obscurité ou son ambiguïté, nous cherchons un passage parallèle, dans le même texte ou dans un autre texte, afin d'éclairer le sens du passage litigieux. Comprendre, interpréter un texte, c'est toujours,

⁷⁴ Jorge Luis Borges, *Œuvres I*, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2016. p.753.

⁷⁵ Pierre Bayard, *Le Plagiat par anticipation*, *op. cit.*, p.65.

⁷⁶ *Ibid.*, p.62.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 68.

inévitablement, avec de l'identité, produire de la différence, avec du même, de l'autre : nous dégageons des différences sur fond de répétitions. C'est pourquoi la méthode des passages parallèles se trouve au fondement de notre discipline : elle en est même la technique de base.⁷⁸

Bayard interprète donc le texte à partir de ce qu'il connaît déjà de la littérature. Bayard mentionne également Borges dans le prologue d'*Et si les œuvres changeaient d'auteur ?* et, en particulier *Pierre Ménard : l'auteur du Quichotte*. Dans ce texte, le narrateur décide de faire l'expérience de réécrire un paragraphe de *Don Quichotte* de Cervantès sans pour autant le plagier. Il essaie de faire œuvre nouvelle en réécrivant pourtant un contenu déjà existant. Ménard comme Bayard est un critique interventionniste. Il modifie l'auteur du livre qu'il lit en appliquant la méthode des attributions erronées comme le fait Bayard pour enrichir le texte lu en superposant sur ce texte une nouvelle intention esthétique. Bayard cite d'ailleurs Borges en exergue de *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*:

Ménard (peut-être sans le vouloir) a enrichi l'art figé et rudimentaire de la lecture par une technique nouvelle : la technique de l'anachronisme délibéré et des attributions erronées. Cette technique, aux applications infinies, nous invite à parcourir l'*Odyssée* comme si elle était postérieure à l'*Énéide* et le livre *Le Jardin du Centaure* de madame Henri Bachelier comme s'il était de madame Henri Bachelier. Cette technique peuple d'aventures les livres les plus paisibles. Attribuer *L'Imitation de Jésus-Christ* à Louis-Ferdinand Céline ou à James Joyce, n'est-ce pas renouveler suffisamment les minces conseils de cet ouvrage ?⁷⁹

Il y a une certaine hybridité générique chez Borges, comme chez Bayard. En effet, Borges réfléchit à la littérature dans le cadre de ses fictions et élabore une théorie de la littérature tandis que Bayard est l'inventeur du genre de la fiction théorique. Pour désigner la démarche de Borges, Umberto écrit dans *Lector in Fabula* :

Borges suggérait de lire l'*Odyssée* comme si elle était postérieure à l'*Énéide*, ou l'*Imitation de Jésus-Christ* comme si elle avait été écrite par Céline. Propositions splendides, excitantes et parfaitement réalisables. Tout autant créatives que d'autres, plus que jamais même, puisque de fait un nouveau texte est produit (le *Don Quichotte* de Pierre Ménard, par exemple, est très différent de celui de Cervantès, auquel pourtant il correspond accidentellement mot pour mot). Et, qu'en écrivant cet autre texte (ou texte Autre), on en arrive à faire la critique du texte d'origine ou à en découvrir des possibilités ou des valeurs cachées.⁸⁰

Par le biais des réattributions erronées, Bayard et Borges se proposent tous les deux de créer un nouveau texte et d'y déceler les sens cachés implicitement contenus en eux.

Une autre manifestation de la pensée de Borges dans celle de Bayard est visible quand les deux auteurs utilisent tous deux la notion de bifurcation. En effet, dans *Il existe d'autres mondes, Aurais-je été résistant ou bourreau ?* et *Aurais-je sauvé Geneviève Dixmer ?* il se questionne sur nos trajectoires de vie et sur la manière dont nos vies auraient pu être différentes dans un autre contexte, si l'on avait fait d'autres choix.

⁷⁸ Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie*, Paris, Le Seuil, Coll. « Essais », 2014, p.77.

⁷⁹ Pierre Bayard, *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*, p. 7.

⁸⁰ Umberto Eco, *Lector in fabula : Le rôle du lecteur*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Biblio / Essais », 1989, p.73.

À l'image de la situation dans laquelle ces hommes se sont trouvés, chaque vie est ainsi une succession de bifurcations, plus ou moins nettement visibles, qui dessinent devant nous une multitude d'itinéraires virtuels conduisant à des existences parallèles que nous ne connaissons pas, où nous aurions vécu d'autres expériences, fait d'autres rencontres, aimé ou haï d'autres gens. Et où se seraient révélées peut-être d'autres personnalités potentielles que nous portons en nous et qui nous demeurent à jamais dissimulées.⁸¹

Cette notion de bifurcation lui permet aussi d'explorer les possibles narratifs. Il emprunte cette idée à Borges dans la nouvelle « Le jardin aux sentiers qui bifurquent » dans ses *Fictions*. La notion de « bifurcation » est très importante dans toute l'œuvre de Pierre Bayard. En effet, nos décisions sont arbitraires et auraient pu être tout autres. Chacune de nos actions est déterminante. En fonction des décisions prises qui ne sont pas anodines nous pouvons être résistants ou bourreaux. Pierre Bayard met en avant le fait qu'il est facile de dire après coup que l'on aurait été résistant mais qu'il n'est en réalité pas aisé de le déterminer si l'on n'est pas confronté à cette situation historique. Cet auteur met donc en avant les possibles du moi, ses potentialités. En fonction de l'époque dans laquelle nous vivons, notre moi profond peut ou non se révéler. En effet, le jardin aux sentiers qui bifurquent de Borges est une métaphore du texte narratif et des possibilités d'intrigue qui y existent. En prenant les allées de ce jardin, chacun est libre d'y retracer son propre itinéraire, son propre cheminement de pensée. Finalement, le lecteur apprend à la fin de cette nouvelle que ce jardin est en fait un livre. Quand Borges écrit dans « Le jardin aux sentiers qui bifurquent » : « le temps bifurque perpétuellement vers d'innombrables futurs »⁸², cela fait incontestablement penser à la théorie des mondes possibles que Bayard développe dans *Il existe d'autres mondes*⁸³. Pour illustrer sa théorie, il montre avec humour au début du livre qu'il aurait pu être un tout autre individu et se projette acteur, marié à Scarlett Johansson et souligne « Je me dis quelquefois que je dois être psychanalyste dans une autre vie »⁸⁴ pour illustrer l'idée selon laquelle il existe plusieurs univers qui se côtoient simultanément sans jamais se rencontrer et dans des dimensions différentes. Cette mention du fait qu'il est peut être psychanalyste est bien sûr un clin d'œil aux lecteurs qui n'ignorent pas que Bayard est psychanalyste. Pour en revenir à la nouvelle de Borges, « Le Jardin aux sentiers qui bifurquent », elle est bel et bien proche de la pensée de Bayard et citée dans *Il existe d'autres mondes*⁸⁵ pour illustrer ce qu'il appelle dans cet opus « la critique de bifurcation » Les possibles narratifs éliminés par les écrivains sont théorisés par les deux auteurs « Dans toutes les fictions, chaque fois que diverses possibilités se présentent, l'homme en adopte et en élimine les autres »⁸⁶.

Enfin, même s'il n'est pas mentionné dans *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, Borges imprègne la théorie de la non-lecture de Bayard. En effet, l'idée selon laquelle il est

⁸¹ Pierre Bayard, *Aurais-je été résistant ou bourreau ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, Coll. « Paradoxe », 2013, p.49.

⁸² Jorge Luis Borges, *op. cit.*, p.508.

⁸³ Pierre Bayard, *Il existe d'autres mondes*, Paris, Les Éditions de Minuit, Coll. « Paradoxe », 2014.

⁸⁴ *Ibid*, p.17.

⁸⁵ *Ibid*, p.26.

⁸⁶ Jorge Luis Borges, *op. cit.*, p.506

impossible de lire tous les livres et l'idée d'une bibliothèque infinie est explorée par les deux écrivains. Même si Bayard ne mentionne pas la « Bibliothèque de Babel », une des *Fictions* de Borges a presque les mêmes caractéristiques que l'idée de la non-lecture selon Bayard. Bayard cite *L'Homme sans qualités* de Musil et sa bibliothèque impériale qui peut, par certains aspects, ressembler à celle de Borges. En effet, si la Bibliothèque de Babel est infinie, celle de Musil contient des millions de volumes et il est impossible de lire tous les livres qu'elle contient.

Mais que penses-tu que me réponde le bibliothécaire quand je vois que notre promenade s'éternise et lui demande combien de volumes contenait exactement cette absurde bibliothèque ? Trois millions et demi, me répondit-il ! Au moment où il me dit cela, nous en étions à peu près au sept cent millièmes : dès ce moment, je n'ai plus cessé de calculer. Je t'en épargne le détail ; de retour au Ministère, j'ai repris encore une fois le calcul avec un crayon et du papier : de la manière que j'avais envisagée, il m'aurait fallu dix mille ans pour venir à bout de mon projet !⁸⁷

La Bibliothèque de Babel, comme celle de Musil rend vaine l'idée de toute lecture intégrale. Cette bibliothèque infinie de Borges est en réalité une métaphore de l'univers exploré. En réalité, le narrateur, en parcourant les allées de cette bibliothèque ne fait qu'entrevoir une partie infinitésimale de ce qu'elle contient, un peu comme le bibliothécaire de Musil qui entrevoit une part infinitésimale du contenu des livres qu'il ne lira jamais par le biais des catalogues. *Le Livre de sable* de Borges est une réécriture de la nouvelle de *La Bibliothèque de Babel*. Cette fois-ci, ce n'est plus la bibliothèque qui est infinie mais le livre en lui-même. Cette nouvelle conte l'histoire d'un vendeur de Bible itinérant qui vend un livre à un homme bibliophile. Le vendeur prétend que son contenu est infini, l'acheteur, ne le croyant pas, prend la décision d'essayer de lire le livre, sans y parvenir.

Il me dit que son livre s'appelait le *Livre de Sable*, parce que ni ce livre ni le sable n'ont de commencement ni de fin. Il me demanda de chercher la première page. Je posai ma main gauche sur la couverture et ouvris le volume de mon pouce serré contre l'index. Je m'efforçai en vain : il restait toujours des feuilles entre la couverture et mon pouce. Elles semblaient sourdre du livre.⁸⁸

Si la *Bibliothèque de Babel* remettait en question l'idée illusoire de lire tous les livres, *le Livre de sable*, lui, remet en question l'idée de toute lecture possible, ce qui se rapproche de la théorie de Bayard. A présent, nous étudierons les influences contemporaines de l'auteur.

⁸⁷ Pierre Bayard, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, op. cit., p.23.

⁸⁸ Jorge Luis Borgès, *Œuvres I*, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2016. p.552.

4. L'influence des écrivains contemporains de l'auteur : Jean-Philippe Toussaint et Eric Chevillard

Dans un article de *Libération* paru le 17 janvier 2008 et intitulé « Bayard m'a tuer », Philippe Lançon qui s'est entretenu avec Pierre Bayard écrit :

Aujourd'hui, Bayard se sent plus proche de Jean-Philippe Toussaint, d'Olivia Rosenthal ou d'Eric Chevillard, « *mon grand homme* », que des théoriciens des sciences humaines : « *Inventer un univers où je me sente complètement à l'aise m'a pris du temps. Mais, une fois installé, ce fut un très grand bonheur.* » Chaque homme choisit son fou : il a trouvé les siens.⁸⁹

Nous pouvons nous demander ce qui fonde cette proximité entre ces trois écrivains. Nous pouvons supposer que Bayard apprécie chez Toussaint et Chevillard le fait que leurs personnages soient souvent imprévisibles et qu'ils semblent agir à rebours de toute logique. Par ailleurs, les deux auteurs pratiquent une esthétique iconoclaste, anticonformiste. Lors d'un colloque qui a eu lieu à Bordeaux en 2019 « Lire, voir, penser l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint »⁹⁰, Bayard fait une intervention intitulée « L'art de la procrastination ». Il y écrit que ce que dit Jean-Philippe Toussaint sur la procrastination dans ses romans est en réalité proche de la démarche qu'il adopte dans *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?* A partir de l'analyse du roman de Jean-Philippe Toussaint, *L'Appareil-photo*, il montre comment Toussaint fait de la procrastination quelque chose de positif. En ne répondant pas aux injonctions du quotidien, le narrateur de ce livre trouve en effet l'amour. Devant s'inscrire dans une auto-école pour passer son permis de conduire, il remet toujours au lendemain le moment où il apportera les documents qui lui permettront de finaliser son inscription. C'est la raison pour laquelle, la monitrice de son auto-école, interloquée, essaie d'en apprendre davantage sur son élève non encore inscrit et qu'ils finissent par entamer une relation amoureuse. Bayard en déduit donc que « Répondre dans l'immédiat aux injonctions de la réalité, c'est figer ce qu'elle a de complexe et de mobile, et donc l'appauvrir. »⁹¹. Le fait de ne pas remettre au lendemain ce que l'on avait prévu de faire est vu par Bayard comme un appauvrissement de notre vision du monde, la procrastination permettant de prendre de meilleure décision, du fait de l'attente qui précède sa réalisation. Bayard fait, avec l'aide de Toussaint, de la procrastination une démarche philosophique, artistique. Il va même jusqu'à parler de « procrastination artistique »⁹² qui permet de réfléchir à un projet de livre avant de se lancer dans la rédaction. Toussaint explique, dans le roman *La Télévision* que l'écriture est le résultat d'un double mouvement, entre urgence et patience.⁹³ Par ailleurs, Jean-Philippe Toussaint écrit également un essai du même nom *Urgence et patience*. Si

⁸⁹ Philippe Lançon, « Bayard m'a tuer », *Libération*, 17 janvier 2008. [En ligne]. Disponible à l'adresse : https://www.liberation.fr/livres/2008/01/17/bayard-m-a-tuer_62817/, Consulté le 21 juin 2021.

⁹⁰ *Lire, voir, penser l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint*, sous la dir. de Jean-Michel Dévesa, Bordeaux, Les Impressions nouvelles, « Colloque de Bordeaux », 2020.

⁹¹ *Ibid.*, p.46.

⁹² *Ibid.*

⁹³ *Ibid.*, p.48

Bayard explique au début de son intervention que le modèle prôné par Jean-Philippe Toussaint est proche de celui de la littérature appliquée, il s'en explique à la toute fin :

La théorie latente de la procrastination incite donc à la construction d'un modèle de psychisme différent de celui de Freud. La première différence porte évidemment sur le temps. Alors que Freud conçoit l'inconscient comme étranger au temps, la vie inconsciente, selon Toussaint, est profondément marquée par la temporalité, ce qui conduit à une représentation du psychisme plus proche que celle de Proust. [...] Cette mobilité du temps comme de la personnalité libère les potentialités d'action du sujet.⁹⁴

Comme Bayard le fait dans *Le Plagiat par anticipation*, Toussaint bouscule les logiques temporelles et propose un nouveau modèle de temporalité basé sur la procrastination, ou, plus exactement, sur le fait de prendre son temps, de laisser à la pensée le temps de mûrir, de ne pas se précipiter. En réalité, nous sommes toujours en train de cogiter sur le sujet sur lequel nous travaillons même lorsque nous n'avons pas l'impression de travailler. Par ailleurs, cette mobilité de la personnalité est également théorisée dans *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*.

Cette *division* de la personnalité n'est évidemment pas particulière aux écrivains. Nous sommes tous composés de plusieurs personnes qui cohabitent en nous plus ou moins harmonieusement et que nos noms et prénoms viennent artificiellement réduire, en nous contraignant à nous unifier ou à nous assimiler à nous-mêmes. Mais, de par son travail sur soi et sur le langage, l'écrivain est conduit, plus encore que quiconque, à faire émerger les multiples personnalités qui l'habitent.⁹⁵

Les deux écrivains, bien qu'ils n'aient pas recours au même type d'écrit : l'un passant par le roman et l'autre par la critique fictionnelle, il n'en demeure pas moins que les deux écrivains ont des préoccupations communes. Ils réfléchissent tous deux aux modalités de l'écriture et sur la manière dont nous abordons les textes, signe de ces préoccupations communes, Jean-Philippe Toussaint intègre un entretien de Pierre Bayard à son roman *La Vérité sur Marie*.⁹⁶ Il écrit conjointement avec Toussaint un texte intitulé « L'auteur, le narrateur et le pur-sang » sous forme d'entretien entre les deux auteurs. Bayard et Toussaint y évoquent notamment la manière qu'ils ont de questionner nos manières d'interpréter les textes et rappellent la thèse de Bayard sur l'autonomie des personnages de fiction. L'écrivain interventionniste explique que :

(...) je soutiens l'autonomie du narrateur de *La Vérité sur Marie*, dont je postule qu'il a très bien pu vous échapper et mener à votre insu des actions que la morale et la justice réprouvent. En fait, cette ligne de séparation entre la réalité et la fiction, nous la remettons l'un et l'autre en cause, mais je crois de manière un peu différente. Quand vous faites vomir le cheval, vous franchissez cette ligne, puisque vous injectez de la fiction dans le monde réaliste que vous avez créé, et c'est en effet comme si vous apparaissiez à l'intérieur de ce monde, comme un immigrant. Mais vous restez maître du jeu, aussi bien quand vous vous dissimulez en laissant la fiction se développer que quand vous vous montrez. De ce fait, les personnages ne disposent pas d'une liberté qui leur permettrait de mener des actions autonomes, voire à leur tour de franchir la ligne de démarcation dans l'autre sens.⁹⁷

⁹⁴ *Ibid.*, p.52.

⁹⁵ Pierre Bayard, *Et si les œuvres changeaient d'auteurs ?*, *op. cit.* p.70.

⁹⁶ Jean-Philippe Toussaint, *La Vérité sur Marie suivi de L'Auteur, le narrateur et le pur-sang : Une enquête de Pierre Bayard et de Jean-Philippe Toussaint*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2013.

⁹⁷ *Ibid.*, pp.216-217.

Pour Bayard, les personnages de Toussaint peuvent agir à leur insu, c'est d'ailleurs ce qu'il expliquait déjà dans *L'Affaire du Chien des Baskervilles* ou dans *Qui a tué Roger Ackroyd* ? Il met tout de même en avant leur différence. En effet, Bayard évoque dans la réécriture d'Arthur Conan Doyle la notion d'émigrés⁹⁸ au sein des textes littéraires, c'est-à-dire, l'idée selon laquelle les personnages de fiction ont une vie en dehors du livre. Ainsi, pour Bayard, les personnages peuvent sortir du livre alors que Toussaint, lui, entre dans le livre et remet en cause les frontières entre l'univers réel et l'univers de la narration.

Bayard apprécie également l'humour d'Eric Chevillard, son anticonformisme, son écriture paradoxale et ses jeux d'esprit. En effet, il pratique une écriture absurde, du double-sens et il est difficile d'interpréter ses textes. A titre d'exemple, nous pouvons citer ses œuvres *L'explosion de la Tortue* où le personnage principal est un homme qui part en vacance en laissant sa tortue mourir dans son appartement ou *Palafox*⁹⁹ qui raconte l'histoire d'une créature indéterminée¹⁰⁰ qui a une forte dimension métalittéraire, l'itinéraire de Palafox étant représentatif des pérégrinations de l'auteur. Dans *La Tortue*, le narrateur achète une tortue sur un coup de tête mais veut très rapidement s'en débarrasser afin de pouvoir partir en vacances. Un peu comme le fait des Esseintes dans *A Rebours* de Huysmans où le narrateur se procure une tortue pour y incruste des cristaux dans sa carapace afin de faire resplendir sa pièce principale, le narrateur de *L'Explosion de la Tortue* voit en elle un simple élément de décoration :

Ce serait un petit spectacle permanent, reposant, totalement dépourvu d'enjeux contemporains... Un élément de décoration, une présence infime, silencieuse, un détail du vaste monde qui, par métonymie, l'évoquerait tout entier sans nous encombrer de ses collines.¹⁰¹

Comme dans *A Rebours*, le narrateur est un marginal et dans les deux livres, la tortue finira par mourir de mauvais traitements. Entre-temps, le narrateur cherche un prétexte pour l'abandonner. Il a l'idée de la ramener au magasin en inventant une excuse pensant qu'il peut « la rendre sans exiger de remboursement. Nous n'en voulons plus. Reprenez-la. Elle n'est pas propre. Elle ne parle pas. Elle a mordu le facteur. »¹⁰². Évidemment, cette mention de la tortue qui mord est humoristique. Il pratique comme Bayard un humour décalé. La tortue finit par mourir, sa carapace déshydratée se craquelle et a donc le même destin que la tortue d'*A Rebours* qui meurt sous le poids des cristaux qui en incrustent la carapace. Ainsi, la tortue est une métaphore de la littérature. Elle évoque la fable et les récits antérieurs, la littérature est sans cesse à réhydrater par de nouvelles fictions tout

⁹⁸ Corinne Noirot-Maguire, « Qui a tué Sherlock Holmes ? Bayard en quête d'enquête » [en ligne], *Acta fabula*, vol. 9, n° 3, Mars 2008, disponible à l'adresse : <http://www.fabula.org/revue/document3975.php>, consulté le 01 août 2021.

⁹⁹ Eric Chevillard, *Palafox*, Paris, Éditions de Minuit, 2003.

¹⁰⁰ Elle est à la fois énorme et toute petite. En effet, elle réunit des caractéristiques contradictoires, d'où son indétermination.

¹⁰¹ Eric Chevillard, *L'Explosion de la tortue*, Paris, Éditions de Minuit, 2019, p.13.

¹⁰² *Ibid.*, p. 15.

comme la carapace. Les deux auteurs réfléchissent à l'intertextualité même si Bayard pratique, pour ce faire, l'écriture interventionniste alors que Chevillard passe par la fiction et par des textes, parfois hermétiques dont il est difficile de déterminer un sens définitif. Les textes de Chevillard illustrent bien les difficultés que l'on a à interpréter les textes littéraires. Ces pluralités des clés de lecture sont d'ailleurs théorisées par Bayard dans *Qui a tué Roger Ackroyd ?*:

Les romans policiers d'Agatha Christie montrent bien à l'œuvre la difficulté d'interpréter, qui est d'abord la difficulté à décider de ce que l'on interprète. Car tout peut s'interpréter dans un texte (traces matérielles, comportements de personnages, paroles), a fortiori si ce texte a été construit de manière à disséminer et à obscurcir la signification.¹⁰³

Il s'agit de penser aux différents possibles narratifs que permettent les textes. C'est dans ce texte que Bayard théorise la notion de ce qu'il appelle « Délire d'interprétation »¹⁰⁴, sorte d'anarchie interprétative. Si Bayard prône ce délire d'interprétation pour analyser les textes, Chevillard pratique lui ce que Bruno Blanckeman appelle une « herméneutique du fou »¹⁰⁵ dans *Pour Eric Chevillard*. Dans cet ouvrage, Pierre Bayard, dans un chapitre intitulé « Pour une nouvelle littérature comparée »¹⁰⁶ montre que Chevillard fait une « apologie de la singularité », comme le fait Bayard dans le sens où l'écrivain interventionniste pratique une approche originale, décalée pour analyser les textes : « Cette singularité concerne d'abord la nature de ces êtres qui ne se coulent pas dans les moules existants. »¹⁰⁷ Les comportements des personnages de Chevillard peuvent être rapprochés du caractère des narrateurs dans le sens où « ils ont du mal à entrer dans les catégories de pensées existantes ».¹⁰⁸

Après nous être intéressée aux auteurs de fiction qui ont eu une incidence sur la pensée de Bayard, nous verrons plus particulièrement, cette fois, la place qu'il occupe au sein de l'histoire de la critique. Ce mélange des influences nous montre bien, encore une fois, l'hybridité de la critique de Bayard entre fiction et théorie littéraire.

B. L'influence des différents critiques littéraires

Bayard revendique une certaine singularité. Comme nous l'avons dit, c'est un *hapax* car il n'existe pas d'autres équivalents de la critique interventionniste chez d'autres auteurs. Il en est véritablement l'inventeur. Toutefois, aucun auteur ne peut se déclarer complètement original. Bayard le démontre lui-même dans *Le Plagiat par anticipation*, tous les écrivains sans exception se plagient les uns les autres sans admettre s'être inspirés d'autres auteurs dans leur processus de création. Même si cet essai prône l'interprétation anachronique des textes littéraires, il n'en demeure

¹⁰³ Pierre Bayard, *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, *op.cit.*, Minuit, 1998. p.96.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p.15.

¹⁰⁵ *Pour Éric Chevillard*, sous la dir. de Pierre Bayard, Paris, Les Éditions de Minuit, 2014, p. 8.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p.95.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p.96.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p.97.

pas moins qu'il met en avant les jeux d'inspiration mutuels qui unissent les écrivains entre eux. Bayard ne fait donc pas exception à la règle. Il est nourri d'une longue réflexion sur la critique. Il a des prédécesseurs et ne part donc pas de rien pour écrire. Pour évoquer cette inspiration, nous pouvons citer une phrase de Pierre Michon, extraite du *Roi vient quand il veut, Propos sur la littérature* :

Je laisse en moi continuer ce qui s'est toujours passé en littérature, et comment pourrait-il en être autrement ? La table rase est une bêtise, nous avons lu, nous sommes quand même informés, nous écrivons sur et avec la littérature universelle, nous ne passons pas par-dessus. Nous imitons, oui, comme on l'a fait depuis le début, nous imitons passionnément et en même temps passionnément nous n'imitons pas : chaque livre, à chaque fois, est un salut aux pères et une insulte aux pères, une reconnaissance et un déni.¹⁰⁹

L'écrivain critique Pierre Michon montre ici que toute écriture est en réalité en partie une réécriture d'œuvres antérieures. Il démonte en effet le mythe d'un texte pleinement original. La « table rase » est impossible en littérature. Une œuvre littéraire ne part jamais de rien. C'est parce qu'un auteur est d'abord un lecteur qu'il en vient à écrire. Toutefois, même si les auteurs ont des sources d'inspiration, chaque œuvre reste unique. Pour que l'originalité d'un auteur soit reconnue, il n'est pas nécessaire de faire table rase. Les auteurs dont Bayard s'inspire ne l'empêche pas d'être unique et d'être un *hapax*, de n'avoir pas d'autres équivalents. C'est aussi en imitant, en réécrivant que les auteurs trouvent leur propre style selon Pierre Michon. Nous allons donc étudier ici la relation de Bayard avec ses pairs, ou ses « pères » selon le double sens utilisé par Pierre Michon.

1. Et si les œuvres changeaient d'auteur ? : une critique biographique à la Sainte-Beuve.

Dans *Et si les œuvres changeaient d'auteurs ?* Bayard commente les œuvres en choisissant comme critère d'analyse principal la biographie des auteurs, mais d'auteurs fictifs ou d'auteurs inversés. C'est également le type de critique qu'il mobilise dans *L'Enigme Tolstoïevski* qui se présente comme la biographie d'un grand écrivain russe, fusion des biographies de Tolstoï et de Dostoïevski. Il pratique donc une critique biographique à la manière de Sainte-Beuve, même si Sainte-Beuve s'intéressait, lui, à des auteurs réels, cela va de soi. Il s'agit d'une autre figure importante de la critique littéraire, ou plutôt de l'histoire littéraire. En effet, ce critique affirme le primat de l'auteur sur le texte littéraire en lui-même. Pour analyser une œuvre, on ne privilégie pas le contenu textuel, « le texte, rien que le texte » comme le font les structuralistes mais le contexte de création qui entoure l'œuvre. C'est bel et bien la vie de l'auteur qui nous en apprend davantage sur le sens du texte. On privilégie donc des éléments extérieurs à celui-ci pour l'analyser. L'auteur est le premier critère de référence de l'analyse d'un texte, presque indépendamment du contenu du livre. On lit en fonction de la biographie de l'écrivain et le texte est vu comme un moyen de

¹⁰⁹ Pierre Michon, *Le roi vient quand il veut, Propos sur la littérature*, Paris, Albin Michel, 2007, pp. 110-111.

connaître le moi intime de l'auteur. Le tissu textuel n'est donc pas une fin en soi. Cette critique biographique a été vivement critiquée, notamment par Proust dans le *Contre Sainte-Beuve* mais également dans *A la Recherche du temps perdu* où le narrateur Marcel fait les frais de cette méthode de la critique biographique. En effet, lors de sa rencontre avec son écrivain préféré chez Swann, Bergotte, le narrateur se montre extrêmement déçu de constater qu'il ne correspond pas du tout à ce qu'il s'était imaginé de lui. Il est décontenancé de constater que l'individu qu'il a en face de lui ne correspond pas à l'auteur rêvé, imaginé lors de la lecture de ses livres, d'où une déception de sa part. Il voit en lui un « chantré aux cheveux blancs »¹¹⁰, c'est finalement un « homme jeune, rude, petit, râblé et myope, à nez rouge en forme de coquille de colimaçon et à barbiche noire ». Dans cet extrait, Marcel Proust, par l'intermédiaire de son personnage montre que la critique biographique est inefficace puisque sa représentation rêvée de l'auteur ne correspond pas à la réalité :

Tout le Bergotte que j'avais lentement et délicatement élaboré moi-même, goutte à goutte, comme une stalactite, avec la transparente beauté de ses livres, ce Bergotte-là se trouvait d'un seul coup ne plus pouvoir être d'aucun usage, du moment qu'il fallait conserver le nez en colimaçon et utiliser la barbiche noire ; comme n'est plus bonne à rien la solution que nous avons trouvée pour un problème dont nous avions lu incomplètement la donnée et sans tenir compte que le total devait faire un certain chiffre.¹¹¹

En rencontrant le vrai Bergotte, c'est même la qualité de l'œuvre qu'il remet en question tant il est déçu de ce qu'il voit. D'une certaine manière, ce passage illustre la théorie que Bayard développe dans *Et si les œuvres changeaient d'auteurs ?* puisque c'est bel et bien une fiction que le narrateur s'est forgé en imaginant Bergotte. Toutefois, Proust est d'accord avec l'idée selon laquelle l'homme qu'il a sous les yeux a tout de même des points communs avec l'individu-auteur puisque Marcel, le narrateur, à force d'entendre Bergotte parler, constate qu'il y a une certaine adéquation entre sa manière de s'exprimer à l'oral et ce qu'il a pu lire dans ses livres, y reconnaissant des inflexions de voix singulières

Cet accent n'est pas noté dans le texte, rien ne l'y indique et pourtant il s'ajoute de lui-même aux phrases, on ne peut pas les dire autrement [...]C'était quelque chose de brusque et de rauque dans les derniers mots d'une phrase gaie, quelque chose d'affaibli et d'expirant à la fin d'une phrase triste.¹¹²

Pour Proust, la critique biographique de Sainte-Beuve est insuffisante mais il est vrai que l'on peut saisir un certain idiolecte en rencontrant les écrivains, une manière de parler qui leur est propre mais elle n'est pas suffisante pour saisir la spécificité d'une œuvre. C'est une critique qu'il juge assez restrictive. Sainte-Beuve, dans ses *Portraits littéraires* définit en quoi consiste sa méthode critique. Il s'agit de tenter de saisir l'homme dans l'œuvre. Dans le portrait qu'il fait de Diderot, il écrit :

¹¹⁰ Marcel Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Abbeville, Edition de la Nouvelle Revue Française, 1920, p.111. [En ligne], disponible à l'adresse : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k80501b?rk=42918;4>. Consulté le 12 juillet 2021.

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² *Ibid.*, p.116.

Chaque trait s'ajoute à son tour, et prend place de lui-même dans cette physionomie qu'on essaye de reproduire ; c'est comme chaque étoile qui apparaît successivement sous le regard et vient luire à son point dans la trame d'une belle nuit. Au type vague, abstrait, général, qu'une première vue avait embrassé, se mêle et s'incorpore par degrés une réalité individuelle, précise, de plus en plus accentuée et vivement scintillante ; on sent naître, on voit venir la ressemblance ; et le jour, le moment où l'on a saisi le tic familier, le sourire révélateur, la gerçure indéfinissable, la ride intime et douloureuse qui se cache en vain sous les cheveux déjà clairsemés,—à ce moment l'analyse disparaît dans la création, le portrait parle et vit, on a trouvé l'homme.¹¹³

Pionnier de l'histoire littéraire, il s'agit pour lui à la fois de saisir le contexte de création qui entoure l'œuvre et de comprendre le projet de l'auteur, projet qui sera d'autant plus compréhensible pour le lecteur que celui-ci connaîtra des éléments de la vie de son auteur. Par ailleurs, chez Sainte-Beuve cette recherche du sens de l'œuvre est une quête pour saisir qui est l'homme, pour saisir sa manière d'être jusqu'à son sourire et ses moindres tics de langage .

C'est en imitant la démarche de Sainte-Beuve que Pierre Bayard écrit son *Et si les œuvres changeaient d'auteurs ?* . Il s'agit d'un moyen de montrer jusqu'où peuvent aller les dérives de la critique biographique mais en lui rendant tout de même hommage. Si l'on change l'auteur d'un livre, on en modifie aussi la biographie, c'est donc toute l'histoire du livre qui s'en trouve affectée ainsi que l'histoire littéraire événementielle. Ainsi, attribuer des livres à d'autres auteurs revient à en perturber l'analyse. En effet, lire comme Sainte-Beuve, selon la biographie d'un auteur c'est lire en ayant une idée préconçue sur le texte. C'est du moins ce que pense Proust dans le *Contre Sainte-Beuve* qui parodie la démarche critique de Sainte-Beuve. En lisant, le lecteur se forge une figure d'écrivain mais qui ne correspond en réalité pas à la personne réelle de l'auteur. Même si le but est de plaire et de faire réfléchir son lecteur en lui faisant lire des analyses qu'il ne lirait nulle part ailleurs, Bayard tend à montrer que la connaissance de la biographie de l'auteur ne fait pas tout dans l'analyse. Le « moi » de l'écriture n'est pas nécessairement représentatif du moi de l'écrivain et il n'est pas pertinent de superposer parfaitement ces deux instances.

Ainsi, l'auteur de *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?* adopte la démarche de Sainte-Beuve, se fait portraitiste des écrivains mais en en modifiant leur parcours de vie.

La vie des auteurs ne suffit pas pour produire une interprétation de l'œuvre. C'est d'ailleurs pour cette raison que le critique aborde le cas de Romain Gary qui a écrit *Gros-Câlin* sous le pseudonyme Émile Ajar pour que le lecteur ne puisse pas relier cette œuvre au reste du corpus de Romain Gary. Dans *Vie et mort d'Émile Ajar*¹¹⁴ Gary explique les raisons de la supercherie qu'il a élaborée pour changer d'identité narrative :

¹¹³ Charles Augustin Sainte-Beuve, *Portraits littéraires I*, Paris, Garnier-Frères, 1862, p.139, [en ligne], disponible à l'adresse : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k35429m.r=sainte%20beuve%20portraits%20litt%C3%A9raires?rk=42918;4#>. Consulté le 12 juillet 2021.

¹¹⁴ Romain Gary, *Vie et mort d'Émile Ajar*, Paris, Gallimard, 1981, p.28.

J'étais las de n'être que moi-même. J'étais las de l'image Romain Gary qu'on m'avait collée sur le dos une fois pour toutes depuis trente ans, depuis la soudaine célébrité qui était venue à un jeune aviateur avec *Éducation européenne*, lorsque Sartre écrivait dans *Les Temps modernes* : « Il faut attendre quelques années avant de savoir si *Éducation européenne* est ou non le meilleur roman sur la Résistance... » Trente ans ! « On m'avait fait une gueule ». Peut-être m'y prêtais-je, inconsciemment. C'était plus facile : l'image était toute faite, il n'y avait qu'à prendre place.

Romain Gary publie sous le pseudonyme Émile Ajar le roman *Gros-Câlin*. Il s'arrange pour s'inventer un nouveau style afin de ne pas être reconnu même si, une fois le canular connu, des tournures de phrases récurrentes sont repérables chez Romain Gary déguisé en Émile Ajar. Finalement, c'est le moi profond qui refait son apparition, exactement comme pour le cas du narrateur de *La Recherche* qui décèle chez Bergotte un certain accent bergottien qu'il tient en réalité de sa famille. Afin de ne pas être reconnu, Romain Gary met en scène son neveu Paul Pavlovitch qui se chargera de se faire passer pour Émile Ajar afin de répondre aux questions de la presse. Le personnage excentrique passera dans un premier temps inaperçu semblant correspondre à l'image que le lecteur s'est imaginé de lui. En s'inventant une nouvelle personnalité, il parvient, par extension, à changer le regard porté sur ses œuvres, certains journalistes allant même jusqu'à prétendre que le style d'Émile Ajar est meilleur que celui de Romain Gary, ce qui est paradoxal puisqu'il s'agit en réalité de la même personne. Il y a une contradiction logique évidente.

Mon fils Diego qui, malgré son jeune âge, se contenta de me cligner de l'œil quand, à un programme de télévision, un critique de *Lire*, après avoir rageusement démoli l'œuvre de Romain Gary que défendait Geneviève Dormann, s'était exclamé : « Ah ! Ajar, c'est quand même un autre talent ! »¹¹⁵

Cette citation de Gary montre bien le caractère incertain de la figure de l'auteur puisque, sans savoir qu'il s'agissait de la même personne, il n'était pas possible de reconnaître Romain Gary derrière le prête-nom. Cela soutient bien la thèse de Bayard qui consiste à penser que changer un seul détail dans l'œuvre, son auteur, sans modifier la lettre du texte, modifie quand même le regard porté sur son histoire. Par ailleurs, il évoque un autre cas : celui de Boris Vian¹¹⁶ où il aborde la question des identités multiples de l'écrivain. En effet, comme c'était le cas pour Gary, Boris Vian écrit *J'Irai cracher sur vos tombes* sous pseudonyme alors que Vian se présentait lui, comme traducteur de l'œuvre afin de faire croire à son public qu'il s'agissait d'un Roman Noir américain. En effet, Vian suppose que son livre sera plus convaincant s'il a été écrit par un Américain. Il écrit d'abord le livre en français (qui est censé être la traduction du livre anglais) et réécrit le livre en anglais. Par conséquent, paradoxalement, la traduction préexistait au livre en anglais, l'édition en anglais américain étant censée être la version première. L'exemple de Vian employé par Bayard montre

¹¹⁵ *Ibid*, p.42.

¹¹⁶ Pierre Bayard, *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*, op. cit., p.64.

bien que c'est avant tout à un auteur imaginaire que se réfère le lecteur, puisque l'américanisme de Vian a une influence sur la manière dont le lecteur perçoit le livre. En effet, cela a pour conséquence de modifier le regard du lecteur sur le texte et de déplacer le livre dans une autre ère géographique et culturelle. Le but de Pierre Bayard est donc de renouveler notre regard sur les œuvres.

Il est absurde et réducteur de résumer les œuvres à la biographie de leur écrivain même si ce n'est pas ce que fait Sainte-Beuve. Il serait tout aussi réducteur de dire de Sainte-Beuve qu'il résume les œuvres en fonction des biographies de leurs auteurs sans se préoccuper du contenu sémantique.

Finalement, la recherche de l'homme et la recherche de l'œuvre se superposent chez Sainte-Beuve. Chez Bayard, la biographie véhicule des idées reçues sur le texte qui restreignent l'imaginaire du lecteur et appauvrissent la portée de l'œuvre. C'est donc pour cela qu'il imagine que l'on puisse changer les figures des écrivains pour se débarrasser des idées reçues en appliquant de nouveaux paradigmes interprétatifs aux textes : « Ainsi la modification de l'image de l'auteur a-t-elle des effets sensibles sur le texte sans qu'il soit nécessaire de changer celui-ci matériellement. »¹¹⁷. En définitive, il n'y a pas besoin de modifier le texte pour produire de nouvelles interprétations, le changement du paradigme auteur est suffisant. Celles-ci ne sont pas déterminées par la vie de l'auteur. De même, il ne faut pas adopter non plus la démarche inverse qui consisterait à faire de l'auteur une instance impersonnelle, critique que nous détaillerons plus tard. La critique littéraire doit connaître les théories qui existent mais inventer sa propre méthode d'analyse des textes. Il ne s'agit pas de trancher définitivement entre les méthodes d'analyse de Sainte-Beuve et de Roland Barthes par exemple. Si la vie d'un écrivain laisse des traces dans son œuvre, elle a des implications chez des lecteurs issus d'une autre époque, d'une autre ère culturelle. On ne peut donc pas réduire l'analyse à la seule intention de l'auteur, le lecteur ayant lui aussi ses propres interprétations à proposer. Le « moi » que lit le lecteur est en réalité une synthèse du « je » de l'auteur et du « moi » du lecteur. Ce que Bayard aurait pu reprocher à Sainte-Beuve (puisqu'il n'en parle pas explicitement), c'est surtout la place trop importante qu'il accorde à l'auteur au détriment du lecteur. Son livre *Et si les œuvres changeaient d'auteurs ?* est donc une parodie de cette méthode critique qu'il détaille dans son préambule : il fait le portrait d'écrivains morts illustres dont les noms sont importants pour l'histoire littéraire. Il s'agit de retracer une histoire littéraire à partir des noms des grands auteurs.

Si Sainte-Beuve réalisait des portraits d'auteur, Bayard réalise également des portraits, mais cette fois, de lecteurs interventionnistes. En effet, le texte n'est pas que le fruit de l'auteur mais aussi du lecteur qui contribue pleinement à l'élaboration du texte en l'interprétant. C'est bel et bien lui qui ouvre les possibilités de lecture. On ne pourra jamais connaître suffisamment un texte en se

¹¹⁷ Pierre Bayard, *Et si les œuvres changeaient d'auteur ? op. cit.*, p.47.

fiant juste aux éléments biographiques. Le lecteur est aussi créateur de sens. Sans faire comme Proust et rejeter complètement la critique biographique il se réapproprie au contraire cette méthode afin de créer une nouvelle œuvre à part entière : une critique certes biographique mais fictionnelle. L'auteur est vu comme un élément qui participe de la fiction. Nous verrons à présent ce que Bayard reprend aux structuralistes puisqu'ils font également la promotion du lecteur.

2. Ce qu'il reprend au structuralisme

Au rebours de la méthode de Sainte-Beuve, Roland Barthes dont s'inspire quelque peu l'essayiste de la fiction théorique décrète « La mort de l'auteur »¹¹⁸ comme critère d'analyse du texte littéraire. Chez Barthes, l'écrivain n'est plus le garant du sens, le seul détenteur de l'autorité de l'œuvre. C'est le premier à distinguer l'histoire littéraire et l'étude de la critique littéraire qui deviennent dès lors deux domaines strictement cloisonnés. La « Nouvelle critique » a immanquablement influencé l'auteur de *Qui a tué Roger Ackroyd ?* bien qu'il ait le souhait de produire des objets littéraires uniques sans influence extérieure¹¹⁹. Il questionne la manière que nous avons d'analyser une œuvre comme étant une construction historique. En 1968, Barthes publie un article intitulé « La mort de l'auteur », idée que l'on retrouve également chez le philosophe Michel Foucault. Même si cette théorie est innovante, elle ne semble pas rencontrer l'approbation de Bayard (bien que, encore une fois, il n'y fasse pas allusion directement). On le voit bien au détour d'une note de bas de page humoristique dans *Et si les œuvres changeaient d'auteurs ?* « Il est notable que si Barthes ou Foucault, dans des textes célèbres, ont remis en cause la notion d'auteur, aucun n'a eu l'audace de remplacer les auteurs par d'autres. »¹²⁰ Ainsi, il se déclare encore plus novateur que Barthes qui n'est d'ailleurs pas cité dans ses ouvrages sauf dans cette note. Mais ce n'est pas parce qu'il n'en parle pas que l'on ne sent pas un jeu d'influence entre les deux écrivains dans leur manière d'analyser les textes. Si l'étude de la biographie de l'auteur n'est pas pertinente, une étude des faits de langue s'avère plus juste pour en comprendre les sens. Dans *Le Plaisir du texte*, l'écrivain structuraliste écrit :

Comme institution, l'auteur est mort : sa personne civile, passionnelle, biographique, a disparu ; dépossédée, elle n'exerce plus sur son œuvre la formidable paternité dont l'histoire littéraire, l'enseignement, l'opinion avaient à charge d'établir et de renouveler le récit : mais dans le texte, d'une certaine façon, *je désire* l'auteur : j'ai besoin de sa figure (qui n'est ni sa représentation, ni sa projection), comme il a besoin de la mienne (sauf à « babiller »).¹²¹

¹¹⁸ Roland Barthes, « La mort de l'auteur », in *Essais critiques IV, Le Bruissement de la langue*, Evreux, éditions du Seuil, 1984, p.61.

¹¹⁹ « L'Ouvroir de Théorie Potentielle : entretien avec Pierre Bayard », *op. cit.*

¹²⁰ Pierre Bayard, *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*, *op. cit.*, p.13.

¹²¹ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte* [1973], Paris, Points, Coll. « Essais », 2014, p.45-46.

Comme chez Barthes, le théoricien de la critique fictionnelle met en avant le fait que le lecteur désire l'auteur. L'affirmation chez Barthes de ce désir de l'auteur peut paraître paradoxal si l'on songe au fait qu'il prononce la mort de l'auteur dans son article du même nom. Dans « La mort de l'auteur », il part de l'analyse d'une citation du roman *Sarrasine* de Balzac en se demandant qui parle : est-ce l'auteur, Balzac ? Est-ce le narrateur ? Une instance impersonnelle ? En réalité, il en déduit qu'il ne s'agit d'aucune de ces propositions, considérant que l'auteur s'efface au fur à mesure qu'il écrit, le fait même d'écrire implique l'effacement de l'auteur : « l'auteur entre dans sa propre mort, l'écriture commence »¹²². En réalité, en prononçant la mort de l'auteur, Barthes prononce la naissance du lecteur : « pour rendre à l'écriture son avenir, il faut en renverser le mythe : la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur. »¹²³ Mais alors, si l'auteur est mort, d'où vient cette volonté de se saisir de la personne de l'auteur ? Elle trouve son origine dans la puissance d'identification du lecteur. En effet, dans son article « Longtemps, je me suis couché de bonne heure » qui reprend bien sûr les premiers mots de *La Recherche*, il montre qu'il ne peut s'empêcher, en tant que lecteur de s'identifier à Marcel Proust et qu'il tend à en faire, malgré lui, un personnage de *La Recherche*, au même titre que Marcel, le narrateur :

Est-ce à dire que je vous propose une conférence « sur » Proust ? Oui et non. Ce sera, si vous voulez bien : Proust et moi. Quelle prétention ! [...] Je voudrais suggérer que, paradoxalement, la prétention tombe à partir du moment où c'est moi qui parle, et non quelque témoin : car, en disposant sur une même ligne Proust et moi-même, je ne signifie nullement que je me compare à ce grand écrivain, mais, d'une manière tout à fait différente, que *je m'identifie à lui* [...] Proust est le lieu privilégié de cette identification particulière, dans la mesure où *la Recherche* est le récit d'un désir d'écrire(...) ¹²⁴

Dans cet article, Barthes s'intéresse à la figure de l'auteur et en décèle les multiples facettes, Proust étant à la fois auteur critique et auteur de roman. Dans un autre article « Sur la lecture », il s'intéresse aux raisons qui nous font désirer l'œuvre et aux raisons pour lesquels le lecteur se met à lire. Ils recherchent à la fois la pertinence du discours, le mot juste, mais également le plaisir ressenti à la lecture, Barthes parle d'« érotisme de la lecture »¹²⁵. Au contraire, il s'intéresse aux raisons qui font que nous lisons moins aujourd'hui qu'il explique par une contrainte intériorisée de lecture que nous dicte notre société et qui rebute le lecteur. Nous pouvons en cela rapprocher Barthes et Bayard dans le sens où le critique interventionniste, dans *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?* s'offusque également de la lecture contrainte. De plus, les deux expliquent que le lecteur a un désir impérieux de connaître l'auteur que ce soit dans « Longtemps je me suis couché de bonne heure » ou dans *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*.

Même si l'on a l'illusion de saisir le moi profond du créateur, on ne peut en réalité pas

¹²² « La mort de l'auteur » in *Le Bruissement de la langue Essais critiques IV*, Paris, Editions du Seuil, 1984. p.61.

¹²³ *Ibid.*, p.67.

¹²⁴ « Longtemps je me suis couché de bonne heure » in *Le Bruissement de la langue Essais critiques IV*, op. cit., p.313.

¹²⁵ « Sur la lecture » in *Le Bruissement de la langue Essais critiques IV*, op. cit., p.42.

connaître toutes ses intentions. Espérer l'approcher est un leurre mais le lecteur a tout de même le désir de s'emparer de cette figure. Dans l'esprit du lecteur « l'auteur imaginaire » se substitue à « l'auteur réel ». L'auteur fait partie de l'histoire du texte. Le lecteur lit donc en ayant une idée préconçue sur l'écrivain et donc sur le texte. Toujours dans *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*, l'écrivain amateur de paradoxe déclare que « Tout nom d'auteur est une fiction », « Tout nom d'auteur est un roman », « tout nom d'auteur » « suscite naturellement chez le lecteur » un travail d'imagination » (« travail d'imagination que tout nom d'auteur suscite naturellement chez le lecteur »).¹²⁶ Cette conception de l'auteur fait aussi penser à la notion de posture littéraire chez Jerome Meizoz. Il s'agit d'une reconstruction de l'auteur par le lecteur comme l'explique Benoît Ladouceur dans un article intitulé « Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur* »¹²⁷ : « La posture est une construction, une réinvention d'une histoire individuelle, d'une trajectoire sociale parfois. Elle tisse des liens entre différents aspects de la vie de l'auteur, en plus de ceux inventés ou mis en scène. ».

Barthes et Bayard ont en commun de faire la promotion du lecteur. En effet, l'absence d'auteur chez le structuraliste permet une nouvelle liberté interprétative qui n'était pas possible lorsqu'on se limitait à l'interprétation biographique. Désormais, le lecteur est le seul à pouvoir trouver le sens de l'œuvre. Seulement, la liberté laissée aux lecteurs est encore plus grande chez Pierre Bayard puisqu'il n'hésite pas à autoriser l'interprétation anachronique au nom de l'imagination du lecteur. Il partage également avec Barthes une curiosité intellectuelle. La notion d'intertextualité est très importante chez les deux auteurs. Barthes fait partie des auteurs qui réfléchissent à l'intertextualité avec Julia Kristeva et d'autres critiques comme Gérard Genette. Dans l'article « Théorie du texte »¹²⁸ de *l'Encyclopédie Universalis*, Barthes consacre une section à l'intertexte et écrit que

Tout texte est un *intertexte*, ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues.

L'intertexte désigne les textes intrinsèquement contenus dans un autre texte et qui portent des thèmes communs. Etymologiquement, l'intertexte est ce qui est entre, dans l'entre-deux (*inter* en latin) et texte vient du radical du verbe *texo*, *textui*, *textum*, *textere* qui signifie « ourdir une toile ». Cela implique que les textes sont reliés en réseau, on parle de tissu textuel, de toile qui unit les textes entre eux. Cette notion est particulièrement présente dans *Et si les œuvres changeaient*

¹²⁶ Pierre Bayard, *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*, *op. cit.*, p.27-28.

¹²⁷ Benoît Ladouceur, « Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur* », *Lectures* [En ligne], Les comptes rendus, mis en ligne le 23 novembre 2007, consulté le 13 juillet 2021. Disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/lectures/495> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lectures.495>, [consulté le 19 juillet 2021]

¹²⁸ Roland Barthes, « Théorie du texte », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], s.d, Disponible à l'adresse : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/>, [consulté le 21 juin 2021].

d'auteurs ?. On le voit d'ailleurs quand on constate la grande quantité d'exemples que mobilise Pierre Bayard dans chacun de ses livres.

Seulement, s'il reprend des concepts de Barthes, l'auteur va toujours plus loin dans la provocation. En effet, il ne se contente pas de rapprocher des œuvres dont les courants esthétiques sont proches mais il indexe de nouvelles œuvres à des corpus. C'est le cas par exemple lorsqu'il fait de *Dom Juan* une tragédie politique écrite par Corneille :

Figure moralement inverse des héros cornéliens traditionnels, Dom Juan incarne le double sombre du Cid, d'Horace, ou surtout de Polyeucte, avec lequel il semble construit en symétrie. Mais il partage avec eux de nombreuses qualités et, à ce titre, figure bien dans la lignée de ces personnages inébranlables qui ont fait à juste titre la célébrité du théâtre de Corneille.¹²⁹

Ainsi, il inscrit *Dom Juan* dans la continuité des autres œuvres de Corneille. Le nom d'auteur est donc un moyen d'intertextualité. Si pour Barthes un passage peut lui en rappeler un autre, Bayard lui, fait la synthèse de deux auteurs qui se ressemblent pour ne former plus qu'une seule figure d'auteur. *Dom Juan* devient chez Bayard véritablement une pièce de Corneille. Il fait de cette comédie une tragi-comédie politique. *Dom Juan* devient :

Figure moralement inverse des héros cornéliens traditionnels, Dom Juan incarne le double sombre du Cid, d'Horace, ou surtout de Polyeucte, avec lequel il semble construit en symétrie. Mais il partage avec eux de nombreuses qualités et, à ce titre, figure bien dans la lignée de ces personnages inébranlables qui ont fait à juste titre la célébrité du théâtre de Corneille.¹³⁰

Ainsi, il inscrit *Dom Juan* dans la continuité des autres œuvres de Corneille qui forme désormais une tétralogie. En indexant cette œuvre à un corpus, le nom d'auteur devient moyen d'intertextualité. L'intertextualité est appelée par Genette « transcendance textuelle du texte », « tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes »¹³¹. L'intertextualité peut être repérée par la citation, la paratextualité, c'est à dire la relation du texte avec son paratexte comme les sous-titres que Joyce abandonne pour Ulysse, la métatextualité ou le commentaire, l'architextualité est ce qui rattache un texte, à un genre littéraire donné comme la mention « roman » sur une couverture par exemple. Enfin, l'hypertextualité est la relation d'un hypertexte à un hypotexte. L'intertextualité n'est donc pas seulement un rappel. Ici, Bayard, en se saisissant de la théorie selon laquelle Corneille est le nègre de Molière se situe dans l'intertextualité dans le sens où la définit Genette :

Je le définis pour ma part, d'une manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la *citation* (avec guillemets, avec ou sans référence précise) ; sous une

¹²⁹ Pierre Bayard, *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*, op. cit., p.43.

¹³⁰ Pierre Bayard, *Et si les œuvres changeaient d'auteur ? Op-cit.*, Minuit, 2010, p.43.

¹³¹ Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Saint-Amand, Points, coll. « Essais », 1992, p.7.

forme moins explicite et moins canonique, celle du *plagiat* (chez Lautréamont, par exemple), qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral ; sous forme encore moins explicite et moins littérale, celle de l'*allusion*, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions(...) ¹³²

Il est intéressant de constater que Genette place le plagiat comme une pratique liée à l'intertextualité. Plus tard dans le récit, il cite d'ailleurs Giraudoux : « Le plagiat, disait encore Giraudoux, est la base de toutes les littératures, excepté la première, qui d'ailleurs nous est inconnue. » ¹³³. Cela rappelle la conception bayardienne selon laquelle tous les auteurs se plagient les uns les autres. Bayard en faisant du texte de Molière un écrit de Corneille ne se contente pas de les rapprocher en faisant allusion aux ressemblances entre *Dom Juan* et les pièces de théâtre de Corneille mais il déplace le contexte de création de la pièce et en fait donc une nouvelle création, exactement comme dans l'exemple de « Pierre Ménard : auteur du Quichotte » de Borges comme l'affirme justement Genette en citant de mémoire Michel Butor « la plus littérale des réécritures est déjà une création par déplacement du contexte. » ¹³⁴. Généralement, les critiques de Corneille cherchent dans ses pièces de théâtre des éléments concernant la politique comme dans *Cinna*, les exploits militaires et la vengeance comme dans *Le Cid*... Ainsi, en apposant à Dom Juan l'auteur Corneille, Bayard modifie le regard que le critique spécialiste de Corneille posera sur le texte. Il y recherchera des éléments d'analyse qu'il retrouve dans d'autres pièces de théâtre de Molière. Cette supercherie littéraire enrichit en réalité la signification de ce texte puisqu'elle permet de dégager des grilles de lecture qui auraient été écartées en temps normal. Il fait de Don Juan un héros cornélien à la mesure de *Cinna*, héros de la tragédie politique éponyme. Bayard se base sur une théorie très controversée qui consistait à penser que Corneille et Molière étaient en réalité une seule et même personne. Elle a d'ailleurs largement été démentie ¹³⁵. Il s'en empare afin de savoir quelles conséquences cela aurait sur l'analyse si Corneille avait bel et bien été le nègre de Molière. Ainsi, l'intertextualité est intégrée à un système de pensée qui est présente dans les trois opus. Elle est reliée à la notion de plagiat par anticipation dans le sens où, même si Bayard inverse les jeux d'inspiration entre les écrivains, les sources devenant les plagiaires et les auteurs qui viennent après eux les plagiés ; comme il y a des thèmes communs entre les œuvres, il y a nécessairement intertextualité. De plus, nous venons de le voir, Genette fait du plagiat un élément d'intertextualité. Dans *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?* elle est reliée à la notion de « bibliothèque collective » et de « vue d'ensemble ». Dans *Et si les œuvres changeaient d'auteurs ?* elle renvoie à

¹³² *Ibid.*, p.8.

¹³³ *Ibid.*, p.532.

¹³⁴ *Ibid.*, p.28-29.

¹³⁵ Pierre Ropert, « Deux chercheurs prouvent que Corneille n'a pas écrit les pièces de Molière » [En ligne], France Culture, rubrique « Savoirs », 27/11/2019, disponible à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/theatre/deux-chercheurs-prouvent-que-corneille-na-pas-ecrit-les-pieces-de-moliere>, consulté le 19 juillet 2021.

l'idée qu'il est possible de lire des interprétations pertinentes et riches de sens même si l'on change les auteurs.

Par ailleurs, comme le montre Barthes dans l'article de l'*Encyclopédie Universalis*, l'idée d'intertextualité est reliée à celle de sociabilité : « Passent dans le texte, redistribués en lui, des morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langages sociaux »¹³⁶. C'est également ce que pense le narrateur de *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?* qui voit l'activité de lecture comme une activité foncièrement sociale et de communication. C'est parce que nous avons lu un livre que nous avons envie de le partager, que sa lecture se diffuse. C'est bien une activité de partage dont il est question dans le jeu de l'humiliation déjà évoqué. Il s'agit de partager nos lacunes dans ce jeu de la honte même si cette pratique est perçue, à juste titre, comme malsaine par le narrateur qui déplore les effets de ce jeu. Il reprend aussi à Barthes l'idée qu'il faille séduire son lectorat. En effet, Barthes écrit « Ce lecteur, il faut que je le cherche (que je le « drague »), *sans savoir où il est.* »¹³⁷ C'est également une démarche de séduction que Bayard entreprend à l'égard du lecteur. Il s'agit, comme pour Bayard de véhiculer des « plaisirs de langage »¹³⁸, un « plaisir verbal »¹³⁹. Surtout, les deux auteurs se questionnent sur la manière de faire de la critique littéraire :

Comment lire la critique ? Un seul moyen : puisque je suis ici un lecteur au second degré, il me faut déplacer ma position : ce plaisir critique, au lieu d'accepter d'en être le confident – moyen sûr pour le manquer –, je puis m'en faire le voyeur : j'observe clandestinement le plaisir de l'autre, j'entre dans la perversion ; le commentaire devient alors à mes yeux un texte, une fiction, une enveloppe fissurée. Perversité de l'écrivain (son plaisir d'écrire est sans fonction), double et triple perversité du critique et de son lecteur, à l'infini.¹⁴⁰

Les deux auteurs évoquent le plaisir de lire de la critique et la part de fiction qui y demeure : à la fois plaisir d'écrire et plaisir de lire celles des autres, plaisir aussi de mieux comprendre une histoire grâce à son commentaire. A présent, nous étudierons en quoi, après avoir emprunté des éléments d'analyse aux structuralistes, il instaure une complicité avec son lecteur comme les théoriciens de l'École de Genève.

¹³⁶ Roland BARTHES, « Théorie du texte », *Encyclopædia Universalis* [En ligne], disponible à l'adresse : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/>, consulté le 19 juillet 2021.

¹³⁷ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte* [1973], Paris, Points, Coll. « Essais », 2014, p.10.

¹³⁸ *Ibid.*, p.15.

¹³⁹ *Ibid.*, p.16.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p.27.

3. Une complicité avec le lecteur qu'il emprunte aux théoriciens de l'École de Genève

L'un des courants de pensée dont s'inspire largement l'essayiste est la Critique de la Conscience ou Critique de l'École de Genève. Ces théoriciens de la littérature ont en partage le projet de se rapprocher de l'univers imaginaire des auteurs qu'ils lisent. Il s'agit d'approcher la conscience du créateur dans le processus de création littéraire. Ils s'appliquent à produire une lecture créatrice, à s'approcher de l'intentionnalité de l'auteur tout en laissant au lecteur sa liberté imaginative. Ces auteurs veulent retrouver l'expérience d'écriture de l'écrivain qu'ils lisent. Il faut donc s'identifier au sujet écrivain sans pour autant réduire son œuvre à la biographie. Il s'agit d'établir un dialogue entre le lecteur et l'écrivain. Jean Starobinski définit dans *La Relation critique* quelle doit être la démarche du critique :

L'herméneutique apprend à comprendre et à expliquer les pensées des autres d'après leurs signes. Cette compréhension a lieu lorsque les représentations et les sentiments s'éveillent dans l'âme du lecteur selon l'ordre et la liaison mêmes où elles se sont produites dans l'âme de l'auteur.¹⁴¹

Finalement, pour Starobinski, le critique adopte une démarche similaire à celle du romancier puisqu'il tente de se mettre à sa place et de comprendre le mouvement créateur qui lui a fait produire son œuvre. L'auteur entre en sympathie avec le lecteur au sens étymologique du terme, à la fois « souffrir avec » du grec *συμπαθήναι* qui a également donné le terme « empathie » mais évoque également une « affinité naturelle », « une communauté de sentiment » entre le lecteur et l'auteur. Il cite Thibaudet pour montrer cet élan créateur :

La vraie critique coïncide avec le mouvement créateur des hommes, des œuvres, des siècles, des littératures, oui ; mais elle y emploie l'énergie et l'originalité de son propre mouvement créateur. Quand elle réalise un de ses très rares chefs-d'œuvre, elle se comporte devant la réalité littéraire comme le romancier devant la réalité morale ou sociale.¹⁴²

Pour être juste, la critique ne doit plus être objective, être une étude des faits linguistiques, des connotations et dénotations comme le proposait Barthes mais le lecteur doit en réalité faire une analyse subjective, entrer en sympathie avec le texte. La distance est au cœur de la pensée de Starobinski : « La relation critique, c'est l'empathie et la mise à distance »¹⁴³ comme l'indique le titre d'une émission diffusée sur France Culture. Distance à soi, distance aux autres, aux auteurs et à

¹⁴¹ Jean Starobinski, *La Relation critique*, op. cit., pp.26-27.

¹⁴² Albert Thibaudet, *Physiologie de la critique* [En ligne], Paris, Édition de la nouvelle revue critique, coll. « Les Essais critiques », 1930, disponible à l'adresse : http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/critique/thibaudet_physiologie/, consulté le 19 juillet 2021.

¹⁴³ « Jean Starobinski : « La Relation critique, c'est l'empathie et la mise à distance » [En ligne], émission de Marie Sorbier « Affaire en cours », France Culture, disponible à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/affaire-en-cours/affaires-en-cours-du-vendredi-04-decembre-2020>, consulté le 21 juillet 2021.

leur texte, la distance est une des composantes de l'analyse de la littérature chez Jean Starobinski. Distance qui permet toutefois aux lecteurs et à l'auteur de mieux entrer en symbiose, en sympathie.

La critique produite par le lecteur doit aussi être créatrice, elle rend aussi hommage à l'œuvre. Le plaisir de lecture résulte d'une communauté de conscience, d'un dialogue entre auteur et lecteurs. D'ailleurs, avant d'être des critiques nous sommes avant tout des lecteurs. C'est d'abord la singularité de l'œuvre que l'on apprécie. Le texte est vu comme la projection sur le papier de la conscience d'un écrivain dont celle-ci a le pouvoir de parler à celle du lecteur. Celui-ci prend existence « par son *actualisation* en une conscience réceptrice. L'œuvre, antérieurement à la lecture que j'en fais, n'était qu'une chose endormie. »¹⁴⁴. Ainsi, le style d'un écrivain est la manifestation d'une conscience qui s'exprime dans l'œuvre. En effet, les grands écrivains critiques ont pour préoccupations principales aux yeux de Georges Poulet de « revivre et de repenser par [eux]-même[s] les expériences vécues et les idées pensées par d'autres esprits. »¹⁴⁵. Si l'intention de l'auteur n'est pas exactement connue il n'en demeure pas moins que l'œuvre est conçue pour un lecteur. En effet, le texte est fait pour être lu et l'auteur a bel et bien conscience à partir du moment où son livre est publié que son texte lui échappe, et donc, le sens qu'il avait voulu lui donner. Il s'agit pour George Poulet de vivre du dedans une certaine relation d'identité avec l'œuvre :

L'expérience littéraire, telle qu'elle se manifeste en la suite d'émotions et de réflexions qu'elle engendre de proche en proche, est un phénomène de transmission, plus encore, d'identification. Grâce à la sympathie qu'inspire ou que dégage l'œuvre littéraire, certaines idées, certains sentiments, certaines façons d'être se propagent en les êtres. La critique est une prise de conscience de cette merveilleuse extension et unification.¹⁴⁶

Les écrivains commentés deviennent le semblable du critique. Cela suppose que l'on s'identifie à l'écrivain commenté. On ne peut certes pas connaître avec certitude les intentions de l'auteur, on peut néanmoins en avoir en partie l'intuition. Le critique de l'École de Genève ne recherche donc pas dans l'œuvre le moi profond ou le moi social de l'écrivain mais il tente de reconstituer l'itinéraire de pensée d'un homme.

Jean-Pierre Richard prolonge la théorie de George Poulet. Il s'agit cette fois d'entrer en sympathie avec un écrivain. Le fait de lire nourrit aussi la pensée de l'auteur, sa capacité d'invention. L'œuvre s'analyse en en révélant les détails de fabrication, sa structure et en en repérant les grands thèmes. Il s'établit une complicité entre le lecteur et l'auteur. Jean-Pierre Richard s'oppose à une interprétation figée des textes, raison pour laquelle il se propose de les lire et de les relire constamment, des détails ayant toujours pu nous échapper, exactement comme le fait Bayard.

¹⁴⁴ Jean Starobinski, *La Relation critique*, op. cit., p.39.

¹⁴⁵ Georges Poulet, *La Conscience critique*. Paris, Librairie José Corti, 1971, pp.9-10.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p.17.

L'écrivain consciencieux prend plaisir à « re-montrer »¹⁴⁷ les textes qu'il commente. L'objet littéraire est plusieurs fois soumis à interprétation, nos jugements sur l'œuvre étant amenés à évoluer. Dominique Combe dit de lui qu'« à l'esprit de sérieux qui leste la "Théorie", il oppose un humour malicieux »¹⁴⁸. Il se méfie, tout comme Bayard du récit théorique et a recours à l'humour. On le voit bien par exemple lorsqu'il utilise la métaphore du jeu de boules pour désigner l'interprétation littéraire. En effet, il fait de lui un portrait de critique comme « joueur de boule » dans *Microlectures II : Pages Paysages*. En effet, cette métaphore filée est une introduction de l'art dans la critique. Il assimile le lancer de la boule à celui, parfois incertain, des mots dans le but pourtant d'atteindre une trajectoire. Par ailleurs, la manière dont il décrit ce lancer est artistique et il joue avec les références du lecteur :

La donnée, c'est l'endroit où la boule lancée devra frapper le sol, comme un premier mot jeté sur une page, avant de s'acheminer, plus ou moins heureusement, vers le terme désiré et immobile de sa course. La terre y donne ce qu'elle n'a fait en réalité que recevoir. Elle vous y rend, à sa façon, l'euphorie, toujours un peu narcissique, de votre frappe. Et cette réaction reste, voilà son charme, peu prévisible, comme lors des premières caresses de l'amour.

Mais face à l'aléa foncier de la donnée, le joueur pourra vouloir diminuer les risques. Il désirera qu'un coup de sa boule abolisse véritablement le hasard, ou du moins le contrôle, l'organise, le contienne dans des limites supportables.¹⁴⁹

En effet, quand il fait référence à la volonté du lanceur que le coup de boule « abolisse le hasard », il fait ici référence à un vers extrait du poème du même nom de Mallarmé « Un coup de dés, jamais n'abolira le hasard »¹⁵⁰. Il joue avec les références du lecteur. Le fait d'assimiler la critique au jeu de boule est une manière pour Jean-Pierre Richard de mettre en avant le fait qu'elle est à l'origine d'un plaisir de la part du commentateur comme le lancer de boule est un plaisir pour le lanceur. De plus, la boule heurte la surface du texte comme le commentateur essaie de creuser le sens du texte et de ne pas rester en surface du sens. Le fait d'interpréter procure un plaisir au critique.

Jean-Pierre Richard se montre hostile envers la théorie littéraire tout comme Bayard peut l'être. Du moins, Bayard s'oppose au fait que les grilles de lecture possibles deviennent instituées et qu'elles dénaturent le sens du texte. Ce sont les paradigmes auxquels s'oppose Bayard dans *Et si les œuvres changeaient d'auteurs ?* :

Rien, en effet, ne serait plus éloigné du principe même du changement d'auteur que la réattribution définitive d'un nom à une œuvre, sous prétexte que tel auteur, eu égard à telle ou telle circonstance spatiale ou temporelle, lui convient mieux et donne même le sentiment d'en être le véritable créateur.

Car c'est moins le fait que telle œuvre ait été injustement attribuée à tel auteur qui est en cause que la rigidité de cette attribution. Rien n'est plus nocif à une œuvre que d'être de manière répétitive attribuée au même auteur, sans espoir d'en changer et, inscrite dans une nouvelle

¹⁴⁷ Christian Doumet, « Bonheur dans la critique » in *Jean-Pierre Richard, critique et écrivain: Suivi d'un texte inédit de Jean-Pierre Richard : « Les sols du sens »*, Paris, Hermann, 2015, p.10.

¹⁴⁸ Dominique Combe, « Critique, théorie, philosophie » in *Jean-Pierre Richard, critique et écrivain, op. cit.*, p. 12.

¹⁴⁹ Jean-Pierre Richard, *Pages paysages : Microlectures II*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1984, pp.248-249.

¹⁵⁰ Stéphane Mallarmé, « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard » in *Poésies et autres textes* Édition de Jean-Luc Steinmetz, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classique », 2005. p.393.

filiation, de connaître de nouvelles lectures.¹⁵¹

Dans un autre livre, *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?* Pierre Bayard insiste sur sa méfiance envers la théorie littéraire dans le sens où une méthode d'analyse peut très vite se transformer en système. Une grille de lecture donnée peut en effet forcer le sens du texte : « Tout texte critique repose sur une série de réductions de l'œuvre et d'approximations de la pensée qui sont nécessaires à son existence, mais coûtent cher à la littérature »¹⁵². Il serait intéressant de questionner ce qu'est le « système » Bayard. Quel est-il ? Le fait d'employer le mot de système peut paraître paradoxal puisque cette notion implique une rigueur de l'analyse, or l'auteur fait la promotion de la liberté du lecteur. Ce système prône l'intervention sur les œuvres, ce qui s'oppose à la critique traditionnelle. Le lecteur doit rester libre d'intervenir sur les textes mais il doit tout de même en respecter l'esprit, conserver une certaine justesse dans l'analyse. Dès lors que nous théorisons, nous transformons un outil d'analyse en grille de lecture potentiellement applicable à toutes les œuvres, ce qui a pour conséquence d'appauvrir le sens des textes que l'on lit. Il faut sans cesse réadapter et réexaminer ses grilles interprétatives de manière à ce que le texte ne soit jamais figé. Au chapitre 2 « La psychanalyse appliquée » l'auteur de *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?* explique que Freud rend service à la littérature en inventant de nouvelles méthodes d'analyses inédites mais, d'un autre côté, celles-ci conduisent à des lectures similaires des œuvres. De plus, Freud se sert de la littérature pour confirmer ses théories. C'est d'ailleurs bien visible dans *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?* où Freud émet la théorie que l'œuvre de Shakespeare a été écrite par un certain Edward de Vere, dix-septième comte d'Oxford. Il se trouve qu'il perd son père assez jeune et que sa mère se remarie. Par conséquent, toutes les conditions sont réunies pour que Freud théorise à propos du complexe d'Œdipe :

Ainsi, au Shakespeare réel, lequel est à jamais introuvable, Freud substitue un Shakespeare imaginaire, qui sert pour une part ses fantasmes, comme l'auteure sicilienne de l'*Odyssée* ceux de Butler, mais appuie surtout ses intérêts théoriques. Ce faisant, il se comporte comme la plupart des critiques littéraires quand ils lisent un texte. Il échange l'auteur réel contre un auteur imaginaire, qui est le produit à la fois de ses rêveries et de son souci de théorisation.¹⁵³

L'unique raison pour laquelle Freud fait d'Edward de Vere l'auteur de Shakespeare, c'est parce que cela lui permet de confirmer sa théorie du complexe d'Œdipe. Le psychanalyste fait tout pour confirmer sa théorie, pour se rendre irréfutable. Il tente d'opposer à un lecteur une série d'arguments en faveur du complexe d'Œdipe qu'il pourra difficilement contester du fait du nombre d'exemple dans la littérature où ce concept semble s'appliquer parfaitement. C'est la raison pour laquelle Bayard pense que ces grilles de lecture conduisent toujours aux mêmes analyses et qu'elles

¹⁵¹ Pierre Bayard, *Et si les œuvres changeaient d'auteurs?*, op. cit., p.151.

¹⁵² Pierre Bayard, *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?* Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2004, p.19.

¹⁵³ Pierre Bayard, *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*, op. cit., p.37.

appauvrissent le sens d'un texte. En appliquant ce paradigme, la grille de lecture psychanalytique, les œuvres littéraires ne deviennent plus qu'un moyen de confirmer Freud. Pour l'auteur de la Critique de la Conscience comme pour l'écrivain psychanalyste, une méthode de lecture ne doit pas être transformée en théorie. Il faut inventer de nouveaux outils conceptuels et de nouvelles méthodes pour chaque œuvre que l'on commente afin d'éviter une lecture figée ou dont l'interprétation est prévisible. Le texte est sans cesse à réinterpréter, à réinterroger. Tous ces auteurs ont en commun d'accorder une large place aux lecteurs. A présent, nous étudierons l'influence de Bellemin-Noël sur la pensée de Bayard.

4. Du freudisme à Bellemin-Noël : l'importance de la psychanalyse et de la textanalyse

L'écrivain critique Pierre Bayard est fortement marqué par le freudisme même s'il tente de s'en détacher dans *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?* En effet, il est à la fois professeur de littérature et psychanalyste, ce qui pourrait avoir tendance à influencer sa manière d'analyser les textes littéraires. En tant que psychanalyste, il est sensible à des méthodes d'association qui échappent à la réalité courante. Le principe de non-contradiction et le principe de temporalité sont troublés. Le psychanalyste doit être confronté à ce genre de question quand il est avec ses patients.

Bayard est un héritier de la psychocritique de Charles Mauron. Charles Mauron, par le biais de sa psychocritique combine une étude biographique à la Sainte-Beuve à la psychanalyse. Il se propose en effet de regarder les objets littéraires comme des indices du psychisme de leur auteur. Ainsi, l'œuvre et l'auteur entrent en interdépendance. Il est à la fois possible d'en apprendre davantage sur l'œuvre en en connaissant l'auteur et inversement. Par ailleurs, les traumatismes qu'un auteur peut subir au cours de sa vie se répercutent dans l'œuvre. Il se propose d'analyser une constellation de thèmes qui reviennent sans cesse chez les écrivains afin de découvrir leurs œuvres. C'est par exemple ce qu'il fait pour analyser le poète Mallarmé¹⁵⁴. Les traumatismes que constituent la mort prématurée de sa mère et de sa sœur se répercuteraient dans ses poèmes. Par ailleurs, il est conseillé, pour bien comprendre un texte de consulter les archives personnelles de l'écrivain. Il s'agit d'« isoler et étudier dans la trame du texte des structures exprimant la personnalité inconsciente de l'écrivain »¹⁵⁵.

Dans *Lire avec Freud : pour Jean Bellemin-Noël*, il explique en quoi consiste la lecture freudienne des textes littéraires :

¹⁵⁴ Charles Mauron, *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé : Suivi de Mallarmé et le Tao, et Le Livre., La Bacconnière, 1950.*

¹⁵⁵ Antoine Compagnon, « MAURON CHARLES - (1899-1966) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], disponible à l'adresse : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/charles-mauron/>, consulté le 11 août 2021.

Placé au centre de la lecture freudienne, le texte est indissociable d'une théorie de l'interprétation, qui emprunte à la psychanalyse la notion de transfert et à la linguistique pragmatique une pensée de l'énonciation lisante. Cette activité psychique qu'est la rencontre de lecture devait d'ailleurs conduire Bellemin-Noël à nuancer ce que la notion d'inconscient du texte pourrait à l'origine présenter de réifié pour lui substituer peu à peu celle, plus mobile, de travail inconscient du texte.¹⁵⁶

Le roman, à la manière d'un rêve est constitué d'une « pensée latente » et d'une « pensée manifeste ». Le roman, comme le rêve est sujet à interprétation, à intégrer à l'analyse du comportement du héros. L'étude de la trame narrative permet de mettre en avant les fantasmes du héros et de déceler, par exemple, si celui-ci souffre de névrose. La lecture nous indique également des éléments du vécu de l'auteur, si celui-ci souffre d'une scission de son moi par exemple. Il s'agit, pour Freud, d'analyser le contenu des œuvres comme l'on ausculterait un patient. Ainsi, l'œuvre littéraire est vue comme un reflet de l'inconscient de l'auteur. Elle est une manière de sublimer ses pulsions par l'art, par la théorie de la sublimation dont parle d'ailleurs Bayard dans *Comment parler des faits qui ne se sont pas produits ?* où il montre comment Freud a été l'inventeur de la théorie de la sublimation en se basant sur le personnage de Léonard de Vinci qui aurait été à l'origine de la création d'œuvres d'art du fait de sa frustration de ne pas avoir de sexualité :

Et c'est là qu'intervient l'exemple de Léonard de Vinci, qui présente aux yeux de Freud le double avantage d'être un créateur prolifique – son activité ne se limite pas à la peinture – et un homme qui ne semble pas avoir eu de vie sexuelle. Il offre ainsi un exemple parfait pour illustrer la théorie freudienne de la sublimation et sa répartition des énergie(...)¹⁵⁷

Pour Bayard, cette théorie n'a pas lieu d'être dans le sens où il serait faux qu'il n'ait pas eu de sexualité, les historiens ayant prouvé qu'il avait, au contraire, des relations avec de jeunes hommes.

La réflexion sur la psychanalyse traverse l'ensemble des travaux de Bayard, de ses débuts en tant que chercheur à ses derniers opus. Nous pouvons constater l'importance que revêt la psychanalyse et le freudisme chez Bayard si nous nous intéressons à l'évolution de ses travaux. Lors de l'entretien qu'il donne pour *Vacarme*¹⁵⁸, il explique que cet intérêt pour la pensée de Freud était déjà présent lorsqu'il a rédigé sa thèse : « Dans ma thèse d'État, qui portait sur la critique psychanalytique, je cherchais déjà des formes nouvelles pour renouveler l'énonciation théorique. Ce que j'écrivais était très sérieux, et cela ne me plaisait pas. » L'auteur semble ne plus se reconnaître dans ce travail. Il reproche à la psychanalyse appliquée le fait que la littérature soit utilisée pour annoncer les théories freudiennes comme si la littérature en était une préfiguration. On ne l'utilise que pour confirmer la valeur théorique de la psychanalyse. C'est parce qu'il juge que son

¹⁵⁶ *Lire avec Freud : Pour Jean Bellemin-Noël* [En ligne], Paris, PUF, coll. « écriture », 1998, disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/lire-avec-freud—9782130494621.htm>, consulté le 19 juillet 2021.

¹⁵⁷ Pierre Bayard, *Comment parler des faits qui ne se sont pas produits ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « paradoxe » 2020, p.52.

¹⁵⁸ *L'Ouvroir de Théorie Potentielle : entretien avec Pierre Bayard* », *Vacarme*, 23 janvier 2012, [En ligne]. Disponible à l'adresse : <https://vacarme.org/article2109.html> , [Consulté le 21 juin 2021].

travail mérite des prolongements que Bayard ne cesse de réfléchir à cette méthode d'analyse des textes.

Dans *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?* qui est né, en partie, des questionnements de Bellemin-Noël, il n'utilise plus la psychanalyse pour en faire un outil d'analyse herméneutique mais pour montrer que la littérature peut apporter un savoir sur la pensée. Elle apporte un « savoir endopsychique »¹⁵⁹, relatif au moi tel que le conçoit Freud. La littérature éclaire le moi, non l'inverse. La littérature est vue comme une fabrique de savoir. Dans un article de la revue *Hermès*, spécialisée en sciences de l'information et de la communication, Ian Simms consacre un article à l'analyse de la psychanalyse appliquée de Pierre Bayard. Le titre « L'art, permetteur d'une tierce connaissance »¹⁶⁰ montre que c'est ici l'art littéraire qui est à l'origine de la connaissance du sujet humain. Ian Simms s'appuie sur un article de Laurent Zimmermann¹⁶¹ « L'impossible immanence », par ailleurs directeur de publication d'un ouvrage critique sur Pierre Bayard : *Pour une critique décalée : autour des travaux de Pierre Bayard*. L'utilisation du néologisme « permetteur » est paradoxale dans le sens où le but premier de la littérature n'est pas nécessairement d'apporter un savoir mais de susciter l'imaginaire du lecteur. En effet, la question de savoir si la littérature, justement, apporte un savoir a été maintes fois posée et notamment par Jacques Bouveresse dans un discours prononcé au Collège de France « Y a-t-il une épistémologie de la connaissance littéraire ? »

Sur le deuxième point, la situation n'a pas non plus beaucoup évolué. Les littéraires ont tendance à imputer aux scientifiques la conviction à peu près unanime que la science dispose d'une sorte de monopole en matière de recherche de la vérité et que la « vérité » sur une question quelconque, par exemple sur une question psychologique ou sociale, mais même peut-être sur une question morale, est constituée par ce que la science concernée est en mesure de dire sur elle.¹⁶²

Bayard s'oppose justement au primat de la science sur la littérature et considère que la littérature apporte un savoir sur le psychisme humain. Les lectures psychanalytiques des textes littéraires ont été maintes fois remâchées, conduisant à un appauvrissement des œuvres puisque ces grilles de lecture reviennent finalement toujours aux mêmes thèmes, aux mêmes analyses, ce qui conduit à proposer une approche unique de la littérature (analyse des désirs inconscients, des rêves, de la sexualité œdipienne). L'œuvre littéraire, au contraire permet de renouveler les approches de la

¹⁵⁹ Pierre Bayard, *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2004, p.24.

¹⁶⁰ Ian Simms, « L'art, permetteur d'une tierce connaissance ». *Hermès, La Revue* n° 72, n° 2 (30 octobre 2015): 150-56.

¹⁶¹ Laurent Zimmermann, « L'impossible immanence » [En ligne], *Littérature* 130, n° 2 (2003): 115-25, disponible à l'adresse : <https://doi.org/10.3406/litt.2003.1803>, consulté le 21 juillet 2021.

¹⁶² Jacques Bouveresse, « Y a-t-il une épistémologie de la connaissance littéraire – et peut-il y en avoir une ? » [En ligne] : Conférence plénière. Narrative Matters 2014 : Narrative Knowing/Récit et Savoir, Sylvie Patron et Brian Schiff, Jun 2014, Paris, France. fhal-01184504f , Disponible à l'adresse : <https://hal-univ-paris.archives-ouvertes.fr/hal-01184504/document> , Consulté le 21 juin 2021

psychanalyse et de proposer un nouveau savoir « endopsychique »¹⁶³. Pierre Bayard prolonge les réflexions de son directeur de thèse, Jean-Bellemin-Noël à qui il dédie d'ailleurs son essai sur la littérature appliquée. Dans son livre majeur, *Vers l'inconscient du texte*, il développe le concept de textanalyse. L'inconscient à explorer n'est plus celui de l'auteur comme le faisait Freud mais celui du texte. Il se recentre donc sur le texte en tant qu'objet d'analyse. Il reprend lui-même aux structuralistes le fait de délaisser la figure de l'auteur pour se concentrer sur les manifestations textuelles. L'homme diffère du texte :

Pourquoi veut-on à toute force que du texte soit un homme et que l'homme soit dans le texte ? Pourquoi veut-on à toute force que du texte renvoie à un homme avant lui et que l'homme « explique » son texte ? Posons systématiquement ces affirmations : 1) le texte est ce par quoi l'homme « diffère », différent et différé, indéfiniment – l'écriture est altérité (leçon de Proust) et autonomie (leçon de Valéry) ; 2) le texte se lit dans l'espace de la textualité, c'est à dire hors de la réalité (la littérature n'est pas le réel), hors de la causalité (la fiction n'a pas d'autres sources que le geste de feindre), hors de la légalité (un écrit n'a pas un seul sens et l'intention de l'écrivain ne jouit d'aucun privilège) ; accessoirement, il est hors du règne de l'échange, de la communication (voyez Jean Baudrillard).¹⁶⁴

Si la psychanalyse étudie ce qui échappe à la conscience de l'auteur et qui est donc visible sous forme de contenu manifeste dans ses œuvres, Bellemin-Noël y préfère la notion de textanalyse. En effet, il est impossible de connaître parfaitement le psychisme d'un auteur et les œuvres littéraires ne doivent pas être utilisées pour faire, en quelque sorte, une psychanalyse de l'auteur. En revanche, Bellemin-Noël penche davantage pour un « inconscient du texte »¹⁶⁵. Le texte est porteur en lui-même de son propre inconscient, de son propre imaginaire qui diffère de celui de l'auteur. Chez Bellemin-Noël, ce n'est plus l'auteur qui « subit » une psychanalyse mais des éléments du texte, comme le rêve de Swann dans *A la recherche du temps perdu*, le titre d'un des chapitres étant « Psychanalyser le rêve de Swann »¹⁶⁶. Il met entre parenthèses l'auteur pour mieux comprendre le texte. Par ses théories, c'est peut-être le critique qui a le plus influencé les thèses de Bayard. Il s'agit de son maître à penser. Il cite d'ailleurs son nom dans son essai sur la psychanalyse pour témoigner de son admiration et de la qualité de sa méthode critique :

La seconde démarche a été longuement théorisée par Jean Bellemin-Noël. Elle consiste à étudier les significations inconscientes de l'œuvre sans se préoccuper de l'écrivain et en se désintéressant volontairement de toute information le concernant. Évidemment valable, faute de mieux, dans le cas des œuvres anonymes comme les contes ou pour des textes si anciens que les traces de l'auteur se sont perdues, elle peut se révéler également efficace dès lors que l'on se donne comme contrainte de s'intéresser au texte seul.¹⁶⁷

Bayard garde en tête les thèses de Bellemin-Noël dans le cadre de ses analyses. Par ailleurs, ils ont en commun « l'interprétation multiple » des textes littéraires et la non-fixation du sens. En effet, dans *Lire avec Freud, pour Jean Bellemin-Noël*, Bayard consacre un chapitre à l'interprétation

¹⁶³ Pierre Bayard, *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse*, op.cit., p.24.

¹⁶⁴ Jean Bellemin-Noël, *Vers l'inconscient du texte*, Paris, Presse Universitaire de France, Coll. « Écriture », 1992.

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ *Ibid.*, p.31.

¹⁶⁷ Pierre Bayard, *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?*, op. cit., p.36.

multiple¹⁶⁸ où il montre que des interprétations concurrentes des textes peuvent exister mais que celles-ci impliquent que l'on ne commente en réalité pas le même texte, la lettre du texte est identique mais son contenu diffère d'un lecteur à l'autre.

Ces méthodes d'analyse traversent l'ensemble des travaux de Bayard. En effet, la méthode de la psychanalyse appliquée est intrinsèquement présente dans ses autres travaux. Par exemple, dans un ouvrage collectif sous la direction de Pierre Bayard : *Le détour par les autres arts : Pour Marie-Claire Ropars*, Bayard se propose même d'appliquer la psychanalyse au cinéma dans un article qu'il intitule « Peut-on appliquer le cinéma à la psychanalyse ? »¹⁶⁹. Bayard y met en avant le fait qu'il est difficile de penser le cinéma sans d'abord penser la littérature. Or, la littérature est plus à même que le cinéma d'analyser la vie psychique dans le sens où l'intériorité des personnages est mieux connaissable par la littérature, par le biais de l'utilisation d'un narrateur omniscient. Au cinéma, les pensées d'un personnage ne peuvent être rendues que sous forme d'une *voix off* qui s'apparenterait aux paroles d'un narrateur. En revanche, le cinéma est plus à même de montrer directement aux spectateurs les manifestations physiques d'un état psychologique, la folie par exemple :

Tout ce qui, dans la vie psychique, est de l'ordre des images ne pose pas de problème d'expression et se laisse même mieux représenter – sinon exprimer – par le cinéma que par la littérature. Il en va ainsi, par exemple, de la perception extérieure, notamment au moyen de la caméra subjective, laquelle donne la possibilité de montrer presque exactement ce que capte un appareil perceptif.¹⁷⁰

Il se propose ainsi de « faire entrer la littérature dans le cinéma »¹⁷¹. Le renouvellement de la critique consisterait à penser le cinéma avec les outils d'analyse de la littérature et de penser la littérature avec les outils d'analyse propres au cinéma afin de penser conjointement les outils visuels du cinéma et la narration au service d'une sorte de psychanalyse du texte littéraire. Il écrit d'ailleurs dans *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?* que

Cette écoute autre des textes et de soi-même n'est pas sans rappeler celle que l'on peut raisonnablement attendre d'une psychanalyse, laquelle a pour fonction première de libérer celui qui s'y prête de ses contraintes intérieures et de l'ouvrir par là, au terme d'un itinéraire dont il demeure le seul maître, à toutes ses possibilités de création.¹⁷²

et dans *Et si les œuvres changeaient d'auteurs ?*:

À ce titre, son livre est emblématique de ce déplacement fécond que nécessite toute création – déplacement qui n'est pas sans évoquer celui d'une psychanalyse – pour permettre à l'auteur, en apprenant à parler aux autres, de commencer à parler de lui.¹⁷³

¹⁶⁸ Pierre Bayard, « L'interprétation multiple » in *Lire avec Freud. Pour Jean Bellemin-Noël*, op. cit., pp.195-212. Consulté le 18 avril 2021.

¹⁶⁹ *Le Détour par les autres arts : Pour Marie-Claire Ropars*, sous la dir. de Pierre Bayard et de Christian Doumet, Paris, Éditions L'Improviste, 2004. p.123.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p.124.

¹⁷¹ *Ibid.*, p.121.

¹⁷² Pierre Bayard, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?* op.cit., p.160.

¹⁷³ Pierre Bayard, *Et si les œuvres changeaient d'auteurs ?* op. cit., p.102.

Chez Bayard, l'analyse des textes littéraires se fait psychanalyse des textes. Elle recherche les possibles du texte, ceux qui n'ont pas été nécessairement retenus par les écrivains mais qui sont contenus dans leurs œuvres inconsciemment. C'est toujours la présence de cet inconscient du texte qui demeure, inconscient qui n'a précisément pas conscience des autres possibilités du texte. Spinoza, dans *L'Éthique* avait pressenti l'existence de la psychanalyse selon Bayard¹⁷⁴. Il rapproche le couple idée adéquate/idée non adéquate de Spinoza du couple conscient/inconscient de Freud. Une idée adéquate est une idée bien formée, ayant la forme ou les propriétés d'une idée vraie. Une idée inadéquate, elle, est une idée qui ne s'explique pas par des causes rationnelles. L'âme humaine est tiraillée entre ces deux idées selon Spinoza :

Cette distinction des deux types d'idées qui ne cessent de nous traverser met chaque sujet à la merci des passions, d'autant plus susceptibles de l'emporter sur lui qu'il est incapable de se faire une idée claire de la force de l'appétit qui le détermine à son insu.¹⁷⁵

Il se propose également d'analyser la célèbre citation « L'homme n'est pas un empire dans un empire » comme si elle était de Freud¹⁷⁶. Selon la thèse de Spinoza, tout découle de Dieu qui est une *causa sui*, cause de lui-même. Dieu est donc présent en toute chose. Si ce panthéisme avait été défendu par Freud, cela aurait été un moyen et une volonté de créer une nouvelle religion. Cette citation, analysée à la lumière des thèses de Freud montre sa volonté secrète de créer sa propre religion, une religion du moi qui serait enfin maître dans sa propre maison pour reprendre la citation de Freud « Le moi n'est pas maître dans sa propre maison ». Il reprend aussi les thèses de Spinoza sur le désir pour les attribuer au psychanalyste. A titre d'exemple, il reprend la célèbre citation de Spinoza « Nous ne désirons pas une chose parce que nous la jugeons bonne, mais nous la jugeons bonne parce que nous la désirons. » pour expliquer qu'elle aurait très bien pu être de Freud¹⁷⁷. Il rapproche « le désir » et « l'appétit », termes employés par Spinoza, de la notion de pulsion de Freud. Même si Freud n'utilise pas les mêmes termes, il s'agirait de la même idée selon Bayard. Il en conclut donc que

si *l'Éthique* se situe dans le prolongement des grands textes freudiens dont elle modifie le vocabulaire mais nullement les idées principales, elle se caractérise aussi par une tentative de renouveler la théorie psychanalytique au moyen de découpages théoriques originaux. Le sentiment domine chez le lecteur de se trouver au plus près de la pensée freudienne classique, mais d'une pensée qui aurait connu toute une série de déplacements.¹⁷⁸

Faire de *l'Éthique* un livre de Freud permet d'enrichir la théorie freudienne. C'est une manière de réétudier les thèses des deux auteurs et de les faire dialoguer entre elles et donc, encore une fois, de mettre en avant l'idée d'intertextualité et d'union entre les textes. Les deux pensées mettent à mal la

¹⁷⁴ *Ibid.*, p.117.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p.123.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p.120.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p.121.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p.122.

notion de libre arbitre, l'homme est toujours déterminé. Chez Freud, l'homme est déterminé par son inconscient qui fait que le moi n'est pas maître dans sa propre maison alors que chez Spinoza, l'homme est trompé par son imagination qui lui suggère des idées inadéquates qu'il prend pour vrai. Ce rapprochement n'est donc pas dénué de fondement. Freud le disait lui-même :

J'avoue volontiers ma dépendance à l'égard des enseignements de Spinoza. Si je n'ai jamais pris la peine de citer directement son nom, c'est que je n'ai pas tiré mes présupposés de l'étude de cet auteur mais de l'atmosphère créée par lui. Et parce que je n'avais rien à faire d'une légitimation philosophique.¹⁷⁹

Même si le rapprochement peut paraître saugrenu il ne l'est pas tant que cela. La passion de Spinoza et la pulsion sont étroitement liées même si les deux termes utilisés sont différents. La psychanalyse et la philosophie ont à apprendre l'une de l'autre et un dialogue entre elles permet d'enrichir les thèses de ces deux penseurs. Bayard applique la recherche de l'inconscient du texte de Bellemin-Noël dans le sens où il met en avant ce à quoi les auteurs n'avaient pas pensé, pour enrichir les possibles des textes.

5. Mise en parallèle de la notion de « mondes possibles » d'Umberto Eco et des possibilités de la fiction pour Pierre Bayard.

Pierre Bayard se présente comme un théoricien des possibles narratifs. Ce fait est particulièrement visible dans *Et si les œuvres changeaient d'auteurs ?* où il montre l'arbitraire qui préside à la pratique d'écriture. Il y a une immense part de hasard dans l'écriture littéraire, hasard qui mériterait d'être étudié à part entière. Dans *Le Plagiat par anticipation* et dans *Et si les œuvres changeaient d'auteurs ?* il se plaît à changer la disposition de ce hasard. Cela rappelle ce que dit Valéry de l'arbitraire du roman avec la phrase que les surréalistes attribuent à Valéry « La marquise sortit à cinq heures » qui est considéré comme le comble de la banalité romanesque et, précisément le genre de tournure de phrase qu'il faut éviter dans un roman. Bayard écrit dans *Le Plagiat par anticipation* :

Où l'on suit volontiers Valéry quand il explique, rappelant l'importance du hasard, que Victor Hugo aurait pu tout à fait être antérieur à Racine et où l'on montre que, de ce fait, l'influence de Victor Hugo sur Racine est un sujet qui mérite d'être étudié avec soin.¹⁸⁰

Nous avons en effet souvent tendance à considérer, au vu de la manière dont les œuvres se succèdent et s'organisent en courants littéraires ou s'affilient les unes aux autres, que cette organisation obéit à une détermination ou à une logique – que la pensée historique est d'ailleurs

¹⁷⁹ Sigmund Freud, Lettre à Bickel, cité dans Hessing, Siegfried. « Freud et Spinoza ». *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger* 167, n° 2 (1977): 165-80.

¹⁸⁰ Pierre Bayard, *Le Plagiat par anticipation*., *op. cit.*, p. 91.

à même de reconstituer –, sans nous demander si de nombreux liens entre les textes ne seraient pas dus à un facteur dont il convient de ne pas sous-estimer l'importance, à savoir le hasard. Or la prise en compte de celui-ci conduit à garder à l'esprit que tout aurait très bien pu se passer autrement et à en tirer les conséquences.¹⁸¹

Il est tout à fait imaginable que des œuvres aient pu être écrites par d'autres, tout aurait pu très bien se passer autrement. Ainsi, par le biais de la critique de réattribution, il invente une histoire littéraire alternative, une histoire littéraire plausible puisque ses analyses s'appuient sur des faits textuels, cinématographiques ou artistiques. Par exemple, même si *Le Cuirassé Potemkine* (1926) n'est pas un film d'Alfred Hitchcock, les raisons pour lesquelles il rapproche les esthétiques de Sergueï Eisenstein et de celui que l'on appelle le « Maître du suspense » sont logiquement fondées. Il rapproche ce film du *Rideau Déchiré* (1966) et de *L'Étau* (1969). Nous pouvons effectivement parler de suspense pour désigner *Le Cuirassé Potemkine*, surtout si l'on se réfère à la scène des escaliers d'Odessa. Il y a des points communs à la fois thématiques et formels avec les films d'Hitchcock notamment dans la manière de filmer. Nous pouvons par exemple rapprocher les gros plans des visages des escaliers d'Odessa à celui utilisé dans *Psychose* quand Marion Crane hurle pendant qu'elle est poignardée. Il y a des rapprochements à la fois thématiques, temporels, idéologiques et esthétiques. Les rapprochements idéologiques sont visibles dans le fait que l'action soit dans les deux films centrée sur l'URSS et qu'ils se déroulent pendant la période de la Guerre Froide pour *Le Rideau Déchiré*.

Pierre Bayard invente une fiction où Hitchcock aurait pu être le réalisateur du *Cuirassé Potemkine*. Pour étayer son discours, il met en avant le fait qu'Hitchcock a lui-même produit des films en lien avec les totalitarismes russes, ce qui prouve qu'il était sensible à ces questionnements politiques. Comme dans *Le Cuirassé Potemkine*, le film *Le Rideau Déchiré* s'ouvre sur un navire : d'un côté sur les marins qui dorment sur le Cuirassé, de l'autre sur le Professeur Michael Armstrong qui se trouve lui aussi à bord d'un navire. Même si *Le Cuirassé Potemkine* est un film de propagande qui célèbre la Révolution russe de 1905 et que les deux films d'Hitchcock se présentent au contraire comme des critiques acerbes du régime de l'Est en Allemagne, il n'en demeure pas moins que les trois films traitent de périodes historiques qui sont liées. Le film *L'Étau* se déroule en 1962 et s'achève au moment de la fin de la crise des missiles de Cuba. Ce film, comme *Le Rideau déchiré* revêt une dimension fortement caricaturale. En effet, le personnage de la fiancée du professeur dans *Le Rideau Déchiré* est présentée comme naïve et ne saisit pas que son fiancé est un espion. Pierre Bayard considère que *Le Cuirassé Potemkine* est le prélude des films *L'Étau* et du *Rideau Déchiré*. Comme les deux autres films, *Le Cuirassé Potemkine* par Hitchcock serait un film

¹⁸¹ *Ibid.*

politique dénonçant les massacres dont a été responsable le conflit. Nous pouvons évoquer la scène du *Rideau Déchiré* où un agent de la Stasi est assassiné. La scène s'étire en longueur par un effet de ralenti. Elle pourrait donc être rapprochée de la scène des escaliers d'Odessa qui joue aussi sur un effet de ralenti de la part du cinéaste, plongeant le spectateur dans l'incertitude. Elle pourrait également être rapprochée de la scène où les marins sont recouverts d'une bâche en attente de leur sort sans savoir s'ils vont mourir ou non. Ainsi, pour Pierre Bayard, *Le Cuirassé Potemkine*, *L'Étau* et *Le Rideau Déchiré* auraient pu former un triptyque sur le totalitarisme russe. Il est l'inventeur d'une histoire de l'art alternative

Dans *Aurais-je été résistant ou bourreau ?* et dans *Il existe d'autres mondes*, il s'intéresse tout particulièrement à la notion de bifurcation, aux différents itinéraires de vie qu'il nous est possible d'adopter ou non. Dans ce dernier livre, il s'appuie sur la théorie des mondes parallèles développée par la mécanique quantique. Cette dernière n'est pas mobilisée dans les œuvres de notre corpus mais les différentes fictions théoriques que nous étudions s'en rapprochent puisqu'en réécrivant les œuvres littéraires comme dans *Comment améliorer les œuvres ratées ?* il invente de nouveaux destins aux textes si les décisions de l'écrivain concernant l'intrigue avaient été autres. Les nouveaux mondes imaginés par le théoricien dans *Le Plagiat* et dans *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?* s'apparentent à des possibles du texte qui n'ont pas été retenus par l'écrivain. Ainsi, Pierre Bayard considère que les œuvres littéraires peuvent avoir des trajectoires de vie parallèles. Ainsi, le critique, par la qualité de son regard, peut déceler ce que l'œuvre aurait pu être dans un autre contexte. Il est celui qui en souligne les virtualités, celui qui guide le lecteur et lui ouvre les yeux. Par ailleurs, il se présente comme une figure de savant qui manie le temps et le savoir des livres et des arts, qui manie les relations qui existent entre les textes, les arts, les différents auteurs et les différentes temporalités. En cela, il y a chez Bayard l'idée d'une figure omnipotente, qui englobe les différentes formes d'art et de savoirs pour le donner à lire aux lecteurs.

En réécrivant les œuvres comme les romans policiers d'Agatha Christie, il donne la possibilité aux lecteurs de lire ces textes qui n'ont jamais été retenus par les écrivains, de les actualiser. Il crée de nouveaux mondes textuels en créant de nouvelles intrigues possibles. Dans *Il existe d'autres mondes*, il écrit :

Il existe deux manières, on le voit après ce parcours historique, de concevoir la théorie des univers parallèles. La première pourrait être qualifiée d'*allégorique*. Elle consiste à voir dans cette hypothèse une fable stimulante, ouvrant à de multiples variations littéraires, mais ne reposant sur aucun contenu concret dans la réalité. Il s'agirait, autrement dit, d'une manière poétique de s'exprimer pour évoquer tous les destins que nous n'avons pas connus et auxquels il nous arrive parfois de rêver.

L'autre façon de concevoir cette théorie pourrait être qualifiée de réaliste. Elle consiste à prendre au sérieux les affirmations de certains physiciens et à considérer que nous existons

réellement à une multitude d'exemplaires dans une pluralité d'univers différents, et que la croyance en notre personnalité unique est une illusion, dommeable à notre compréhension du réel.

L'auteur de ces lignes, on l'aura deviné, se situe résolument dans ce second camp.¹⁸²

On le voit bien, si le théoricien imagine d'autres mondes, c'est aussi parce qu'il est stimulant intellectuellement d'imaginer des trajectoires de destins alternatifs. Cet argument de la stimulation intellectuelle est présent dans tous ses livres. Par exemple, il écrit dans le *Plagiat par anticipation* et dans *Et si les œuvres changeaient d'auteurs ?* :

Ils auraient pour rôle, en cessant de ranger les écrivains en fonction de leur date de naissance, de montrer qu'ils peuvent se regrouper d'une manière plus stimulante, à condition de cesser de les soumettre aux lois d'une chronologie qui n'est pas infondée dans le cas du déroulement de l'histoire événementielle, mais ne permet pas de comprendre ce qui se joue en profondeur sur cette Autre Scène qu'est la scène littéraire.¹⁸³

La construction de ces auteurs imaginaires peut permettre par ailleurs de réfléchir, en expérimentant minutieusement les variantes, à la manière dont les œuvres sont reçues au fil des époques et des pays, c'est-à-dire d'étudier, dans une vision relativiste, comment se construit à chaque fois, en fonction de l'identité de fortune prêtée à l'auteur, un univers de réception différent.¹⁸⁴

Penser les possibles narratifs contribue à enrichir le contenu des œuvres puisque ce que le lecteur y décèlera n'est pas explicitement présent dans le texte mais ces modifications contribueront à éclairer son regard sur des enjeux auxquels l'auteur n'avait vraisemblablement pas pensé. Il y a aussi quelque chose de l'ordre d'une transgression entre ce qui relève de l'œuvre, de la fiction et ce qui relève de la réalité comme si une interaction était possible entre elles et comme si ces possibles narratifs nous en apprenaient aussi beaucoup sur la période dans laquelle vit le lecteur et sur la manière dont il est ancré dans une époque.

Ainsi, même si à aucun moment Pierre Bayard ne revendique qu'Umberto Eco est pour lui une source d'inspiration, sa théorie des mondes possibles est tout de même sous-jacente dans ses livres puisqu'Eco réfléchit, dans *Lector in Fabula* à ce que peuvent être les mondes possibles qu'il appelle également « univers narratifs » ou « histoires alternatives ».¹⁸⁵ Umberto Eco définit un monde possible comme étant une « construction culturelle »¹⁸⁶. Comme Pierre Bayard l'explique dans *Il existe d'autres mondes*, le monde inventé dans le cadre de la *fabula* comme les univers alternatifs au nôtre peuvent être en accord ou non avec les lois du monde réel :

L'autre avantage est que rien n'interdit alors de supposer que certains de ces mondes sont régis

¹⁸² Pierre Bayard, *Il existe d'autres mondes*, op. cit., p.44, 45.

¹⁸³ Pierre Bayard, *Le Plagiat par anticipation*, op. cit., p.112.

¹⁸⁴ Pierre Bayard, *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*, op. cit., p.150.

¹⁸⁵ Umberto Eco, *Lector in Fabula*, Paris, Le Livre de Poche, Coll. « Biblio essais », 1989, p.161.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p.157

par d'autres lois que le nôtre, et, par exemple, n'obéissent pas à nos lois physiques comme celle de la pesanteur. Et l'on peut en imaginer où le temps ne se déroulerait pas à la même vitesse que dans le nôtre.¹⁸⁷

Umberto Eco, lui, imagine des mondes sensiblement différents de celui dans lequel nous vivons. Par exemple, il suppose une fiction où l'action se déroule dans un Paris où il est possible de prendre une chambre d'hôtel au sommet de la Tour Eiffel. Le lecteur supposera donc que l'action se déroule dans un univers qui ressemble au nôtre mais dans un monde alternatif où la Tour Eiffel a été construite différemment.¹⁸⁸ Par ailleurs, Umberto Eco ajoute que le lecteur ne s'offusque pas que, dans le cadre d'une fable, les lois physiques ne soient pas respectées. Il prend ici l'exemple du *Petit Chaperon Rouge* :

Certaines des assignations de propriétés à des individus suivent les mêmes règles que le monde de mon expérience (par exemple, le bois de la fable aussi est fait d'arbres), certaines autres assignations ne valent que pour ce monde : par exemple, dans cette fable, les loups ont la propriété de parler, les grand-mères et les petites filles celle de survivre après avoir été ingurgitées par les loups.¹⁸⁹

Pierre Bayard va plus loin en présupposant que ce qui est possible en littérature : écrire une fiction qui ne respecte pas les lois de notre monde est également possible si l'on considère que nous vivons dans un multivers, dans un univers qui, en réalité, peut en contenir d'autres. Ainsi, pour Umberto Eco la fable du *Petit Chaperon Rouge* ne respecte pas les lois de la physique puisque la petite fille et sa grand-mère survivent au processus de digestion « cette propriété contredit le second principe de la thermodynamique »¹⁹⁰.

Dans les œuvres de notre corpus, Bayard imagine des possibles alternatifs littéraires en réécrivant partiellement les œuvres qu'il commente et en leur attribuant de nouvelles caractéristiques fictives comme le fait de déplacer un livre dans une autre époque ou de l'attribuer à un autre auteur. Dans *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?* il imagine en quelque sorte un autre monde où il serait socialement valorisé de lire le moins possible tout en étant le plus cultivé possible. Il va plus loin dans *Aurais-je été résistant ou bourreau ?* où, finalement il s' imagine autre qu'il n'est puisqu'il décide délibérément de naître la même année que son père et donc de se confronter directement à la Seconde Guerre Mondiale afin de déterminer s'il aurait plutôt été résistant ou bourreau. Finalement, nous pourrions affirmer, comme le fait Umberto Eco, que si les fictions théoriques qu'élabore Pierre Bayard plaisent aux lecteurs, c'est parce qu'elles sont vraisemblables. Le lecteur, à partir de données textuelles auraient très bien pu vivre dans un monde où Kafka a vraiment écrit *L'Etranger* si l'on considère qu'il s'agit d'un grand penseur des mécanismes des régimes totalitaires avant leur émergence sur la scène de l'Histoire et que Kafka et

¹⁸⁷ Pierre Bayard, *Il existe d'autres mondes*, op. cit., p.43.

¹⁸⁸ Umberto Eco, *Lector in fabula*, op. cit., p. 163-164.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 166.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p.169.

Camus appartiennent au même courant littéraire de l'Absurde. Umberto Eco écrit « La qualité pour un monde alternatif d'être concevable est subrepticement réduite à ma capacité de pouvoir le concevoir. »¹⁹¹. Aux yeux du lecteur, les mondes possibles imaginés par Pierre Bayard sont concevables. Le lecteur aurait pu recevoir *Vie et opinions de Tristram Shandy* comme un livre du XX^{ème} siècle tout à fait caractéristique de l'esthétique du Nouveau Roman sans que sa vie en eût fondamentalement été changée. Sterne par un écrivain du XX^{ème} siècle est effectivement une « variante potentielle » possible¹⁹². Pierre Bayard, si nous reprenons une citation d'Eco ne fait que « combiner des choses nouvelles en partant du déjà connu. »¹⁹³. Le monde que conçoit le théoricien du fictif est très proche du nôtre à ceci près que c'est un monde avec une histoire littéraire différente. Sa fiction théorique appartient donc au « monde de la *fabula* ». ¹⁹⁴

Entre originalité et emprunt à d'autres auteurs, l'essayiste est un des premiers à voir le délire d'interprétation comme un vecteur de création littéraire. Ses essais mettent en scène des narrateurs aux convictions délirantes, des herméneutes fous, même s'il s'agit d'un jeu et qu'ils s'inscrivent dans une stratégie argumentative. Il s'agit d'une folie maîtrisée, ces narrateurs fous sont paradoxalement raisonnables et raisonneurs. L'auteur renverse les démarches d'interprétation habituelles. Rejetant la notion de précurseur, il lui préfère la notion de plagiaire par anticipation. La psychanalyse appliquée est rejetée au profit de la littérature appliquée. Ces démarches intellectuelles inversées lui permettent de mettre en avant le fait que la critique n'est pas une pratique austère, réservée à un cercle d'initiés. Le lecteur peut s'associer à la démarche critique même s'il peut avoir l'impression de ne pas avoir le bagage culturel nécessaire. En inversant la vision traditionnelle de l'herméneutique comme celle que défend Ricœur dans *Le Conflit des interprétations*¹⁹⁵, il suscite la curiosité du lecteur et en fait un lecteur impliqué dans la lecture. Il parvient également à ne pas transformer ses méthodes en concepts applicables à toutes les œuvres. Il revient aux lecteurs d'inventer leur propre manière de lire les textes. Par ses essais, il met en lumière une nouvelle façon de penser la lecture littéraire et la lecture critique. L'analyse d'un texte littéraire devient dès lors le prétexte à une nouvelle création. La littérature critique devient chez lui un art littéraire. A présent, nous verrons en quoi il promeut une méthode d'analyse qui remet en question l'idée même d'une possible vérité littéraire objective en nous focalisant plus

¹⁹¹ *Ibid.*, p.172.

¹⁹² *Ibid.*, p.189.

¹⁹³ *Ibid.*, p.192.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p.97.

¹⁹⁵ Paul Ricœur, *Le Conflit des interprétations : Essai d'herméneutique* [1969], Paris, Points, Coll. « Essais », 2017.

spécifiquement sur les marques d'originalité de Bayard par rapport aux écrivains dont il s'inspire. C'est sa qualité d'*hapax* que nous mettrons en avant dans la seconde partie.

Partie II. La promotion d'une méthode de lecture originale qui remet en question le mythe d'une vérité littéraire

A/ Présentation de l'originalité de ses méthodes critiques.

Nous avons montré dans la partie précédente que Bayard était un *hapax* et qu'il n'existait pas d'équivalent de la critique interventionniste chez les auteurs qui ont inspiré sa pensée, ceux-ci pratiquant davantage une critique traditionnelle, qui ne prône pas la modification des textes. Nous insisterons davantage au cours de cette partie sur l'originalité de ses méthodes critiques. En effet, en lisant, le lecteur peut immédiatement reconnaître l'écriture de Bayard et son empreinte stylistique. Nous étudierons donc l'humour bayardien, la spécificité de l'usage du jeu dans le cadre d'une éducation à la critique littéraire, l'énonciation, le délire d'interprétation et enfin, la spécificité des narrateurs bayardiens.

1. La prise de distance par l'utilisation de l'humour et de l'autodérision

Dans chacun des trois livres que nous étudions les trois narrateurs ont recours fréquemment à l'humour. Il s'agit d'une des marques de fabrique de l'auteur. Sa présence est particulièrement original dans un essai de critique littéraire. L'essayiste aime à l'affirmer : « Je suis un des rares auteurs de sciences humaines dont la préoccupation majeure est de faire rire, ou au moins sourire, le lecteur. »¹⁹⁶

L'humour est particulièrement présent dans *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?* Contrairement aux deux autres livres, il ne repose pas sur des analyses tronquées qui feraient rire le lecteur par l'in vraisemblance de la théorie mais c'est la promotion de la pratique de la non-lecture qui fait l'objet d'une analyse humoristique puisque, dans *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, il ne modifie que peu le contenu des œuvres. Il n'intervient pas sur les textes dans ses analyses sauf à deux reprises où il modifie légèrement le dénouement de deux intrigues : celle du livre d'Umberto Eco *Le Nom de la Rose* et celui de David Lodge *Un Tout petit monde*. Il s'agit d'un jeu sur la référence. Il entend ainsi démontrer à ceux qui croient être de bons lecteurs qu'il n'en est en fait rien puisque beaucoup d'entre eux n'ont sans doute pas remarqué ce changement minime et qui n'altère que peu le sens du texte. Par ailleurs, Umberto Eco précise dans un article de *Pour une critique décalée autour des travaux de Pierre Bayard* « A propos d'un livre qui n'a pas été lu » qu'il a immédiatement remarqué l'erreur que Bayard a volontairement glissée pour analyser le texte de David Lodge mais qu'il n'avait en revanche rien remarqué pour son propre texte ! *Le Nom de la*

¹⁹⁶ Service de communication de l'Université Paris VIII, « Plongée dans la critique interventionniste de Pierre Bayard », Site du département de Littérature, s.d, [En ligne]. Disponible à l'adresse : <https://www.univ-paris8.fr/Plongee-dans-la-critique-interventionniste-de-Pierre-Bayard> , [Consulté le 21 juin 2021].

rose a été modifié par Bayard sans même que son auteur ne s'en rende compte.¹⁹⁷ Bayard a la volonté de pratiquer une écriture qui soit lisible par tous et non pas uniquement par des lecteurs ayant fait des études littéraires. Or, comme le montre Michel Picard dans *La littérature comme jeu*, il est difficile de faire une critique qui puisse satisfaire le plus de lecteurs possibles, à la fois les spécialistes des études littéraires que le grand public, lettré ou non :

Comment se soustraire à la crainte d'irriter l'un par l'évidence banale d'un développement que l'autre au contraire, trouvera bien trop rapide et allusif ? Comment ne pas rebuter tous ces intellectuels qui aiment la littérature mais n'en font pas profession – et satisfaire les légitimes exigences historiques de celui-ci, sociologiques ou formalistes de ceux-là, psychologiques de cet autre ?¹⁹⁸

Par son humour, Bayard prône un fonctionnement ludique de la lecture au sens où le définit Michel Picard. Picard détaille cinq fonctions de la lecture. Bayard en évoque tous les sens dans *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?* Il réunit en un même livre les cinq fonctions possibles d'une œuvre littéraire dans le sens où chez Bayard, la lecture est à la fois une lecture comme déchiffrement du signe écrit (le premier degré de la lecture) ; une lecture d'informations, pragmatique ; une lecture d'« évason », de « distraction » ; une lecture professionnelle du critique et une lecture critique comme art d'interpréter. Lecture de distraction du fait de l'hybridité générique de l'œuvre, entre fiction et critique littéraire mais également lecture d'informations dans le sens où ses livres sont très richement documentés. Michel Picard définit le jeu en citant Huizinga comme une « activité volontaire accompagnée d'un sentiment de tension et de joie »¹⁹⁹ et pourtant « Le jeu peut fort bien englober le sérieux »²⁰⁰ selon Huizinga, cité par Michel Picard. En remettant en question les codes de l'analyse littéraire, c'est une curiosité passionnée que nous donne à voir Pierre Bayard. Le renversement de la chronologie, le changement d'attribution de tel ou tel auteur, le fait de réécrire les œuvres ratées, de refaire les enquêtes policières participent de l'élaboration d'un humour intellectuel. Dans la préface du *Texte du lecteur consacré Au Rouge* il y écrit d'ailleurs :

Entre un énoncé créatif et une conviction délirante, il y a tout l'écart qui sépare la folie de l'humour, c'est à dire toute la question de la place du sujet dans la parole critique ou, si l'on préfère, la question même du texte au lecteur.[...] l'humour implique une distance envers soi-même, une attention à son propre discours, ce que j'appellerais un descellement de soi[...]et dont est le moins capable un sujet enfermé dans son délire, ou, plus généralement dans toute forme de conviction inattendue à la place qu'il occupe dans le langage.²⁰¹

Bayard joue avec les attentes du lecteur et en bouscule les codes. Généralement, le lecteur de sciences humaines s'attend à ce qu'il y ait adéquation entre les propos du narrateur et de l'auteur et

¹⁹⁷ « A propos d'un texte qui n'a pas été lu » in *Pour une critique décalée autour des travaux de Pierre Bayard*, op. cit., p.42.

¹⁹⁸ Michel Picard, *La Lecture comme jeu : essai sur la littérature*, Paris, Minuit, Coll. « Critique », 1986.p.7-8.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p.14.

²⁰⁰ *Ibid.*, p.45.

²⁰¹ *Le Texte du lecteur*, op. cit., p.16.

s'attend à y lire un énoncé qui le renseigne sur le texte qu'il lit et que celui-ci conserve une certaine permanence de l'identité. Or, cette permanence de l'identité n'est pas réellement présente comme l'explique Bayard :

Une explication simple pour rendre compte de ce qui semble bien être un malentendu consisterait à le mettre sur le compte de l'humour. Celui-ci, à mon sens, était clairement implicite dans le titre comme dans la quatrième de couverture qui spécifiait que la meilleure manière de parler d'un livre était de ne pas l'avoir lu et d'en discuter avec quelqu'un qui ne l'avait pas lu non plus. Mais parler d'humour impliquerait que je sois moi-même en mesure de définir avec précision quels passages du livre me correspondent et quels autres ne me ressemblent pas.²⁰²

Bayard n'est pas toujours en mesure de distinguer ce qui relève de l'humour, de l'autodérision de ce qu'il pense vraiment. Il souligne lui-même un paradoxe puisque, toujours lors de ce colloque d'Antoine Compagnon, il prétend qu'il trouve certaines de ses théories à la fois brillantes de justesse mais également saugrenues dans le même temps.

Bayard pratique un jeu sur le langage. Par exemple, dans *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?* il inverse les figures d'auteur de T.E Lawrence et de D.H Lawrence. Il plaisante ainsi à propos des confusions qu'il peut y avoir dans la vie de tous les jours lorsque deux lecteurs parlent de Lawrence sans préciser duquel il s'agit. Deux lecteurs peuvent parler de Lawrence et croire parler de la même personne, ce qui peut donner lieu à des quiproquos amusants en situation de communication. En effet, si deux lecteurs se mettent à parler de Lawrence sans préciser duquel il s'agit, les locuteurs peuvent se rendre compte tardivement dans la conversation qu'ils ne pensent en réalité pas au même auteur. Pour peu que l'un des deux lecteurs ne se reconnaissent pas dans les propos de l'autre, il n'osera pas forcément intervenir pour faire part de son doute et pourra acquiescer aux propos de son interlocuteur sans toutefois comprendre ce qu'il a voulu dire. Bayard prend l'exemple d'une situation sociale où deux lecteurs se trouvent en train de parler de Lawrence : « Faites l'essai de parler, avec l'un de vos amis, de l'écrivain britannique Lawrence, et vous vous rendrez compte une fois sur deux qu'il ne pense pas au même auteur que vous. »²⁰³. En l'absence de précision, les deux lecteurs ne peuvent savoir duquel il s'agit. Ce rapprochement entre les deux écrivains prête évidemment à rire puisque il fait de l'auteur des *Sept piliers de la sagesse*, célèbre pour son puritanisme, l'auteur d'un roman dont le sens latent est une réflexion sur la sexualité homosexuelle et les frustrations du narrateur. Par ailleurs, *L'amant de Lady Chatterley* est un roman tandis que *Les Sept piliers de la sagesse* est une autobiographie. Si le premier est un roman érotique et conte une histoire adultère entre deux individus d'origine différente, ce qui est une marque de transgression, *Les Sept Piliers* retrace le périple de Lawrence d'Arabie lors de la Révolte arabe de 1916. Cette révolte, fait suite à la promesse non tenue de l'Empire britannique de concéder à la population un « Grand Royaume arabe ». Des courants nationalistes arabes se

²⁰² Pierre Bayard, « Pour la fiction théorique » In : Colloque d'Antoine Compagnon, *op. cit.*

²⁰³ Pierre Bayard, *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*, *op. cit.*, p.103.

soulèvent en Syrie. L'Angleterre devait garantir l'indépendance des territoires arabes soumis aux Ottomans mais, à la suite des accords Sykes-Picot, la France et le Royaume-Uni divise l'Empire Ottoman en cinq zones d'influence. A la suite de ces accords, la révolte arabe se poursuit. En 1916, Hussein lance la révolte arabe contre les Ottomans. Thomas Edward Lawrence va, au côté de Fayçal, l'un des fils d'Hussein, soutenir le soulèvement des arabes face à l'Empire Ottoman. *Les Sept Piliers de la Sagesse* décrivent ces deux ans auprès des arabes d'octobre 1916 à octobre 1918. Ce livre, qui aborde des sujets graves contraste avec la légèreté de ton de *L'Amant de Lady Chatterley*. Cette gravité de ton est d'ailleurs bien montrée dans le film *Lawrence d'Arabie* de David Lean où l'un des bédouins Gassim, épuisé, tombe de son cheval dans le désert. Lawrence ne s'en rend compte que le lendemain, il veut retourner le chercher mais Ali lui répond « *Mektub* » qui signifie que tout était déjà écrit et qu'il est trop tard pour aller le sauver. Ainsi, tout l'humour bayardien réside dans sa capacité à forcer le texte à dire ce qu'il ne signifiait pas à la base.

Que ce personnage puritain qu'était T.E. Lawrence ait écrit un roman aussi érotique que *L'Amant de lady Chatterley*, passé le premier moment de surprise, peut cependant se comprendre. Tout ce que nous savons de la vie et de la personnalité de ce militaire rigide nous incite à imaginer que la sexualité était dans sa vie personnelle l'objet d'un profond rejet. Il n'est dès lors pas étonnant, pour peu que l'on se situe dans une logique freudienne, que cette sexualité refoulée, trop longtemps contenue, ait finalement trouvé libre cours dans un livre où il lui a été donné, attribuée à d'autres qu'à lui-même, de s'épancher librement.²⁰⁴

Le lecteur qui connaît l'univers respectif des deux écrivains pourrait se montrer outré de ces comparaisons. Ce rapprochement relève d'un humour absurde. Il parvient véritablement à établir des relations intertextuelles entre des univers littéraires radicalement opposés, et ce grâce à l'humour. En rapprochant ces deux œuvres, il met en avant une forme de fécondité du contre-sens ou du non-sens comme il a mis en avant la « fécondité du faux »²⁰⁵ dans *Comment parler des faits qui ne se sont pas produits ?* L'analyse décalée permet de faire œuvre nouvelle, de pratiquer une nouvelle forme d'écriture créatrice. Le choix de cette œuvre n'est pas anodine dans le sens où Pierre Bayard est un penseur de l'Histoire. Il fait en effet partie du CIREMM, le Centre International de Recherches et d'Enseignement sur les Meurtres de Masse. Ainsi, dans la préface *des Dénis de l'Histoire*²⁰⁶, il se pose la question de savoir « comment nos sociétés vivent leur passé problématique »²⁰⁷. L'utilisation de l'humour dans sa réinterprétation du destin du livre des *Sept Piliers de la Sagesse* permet de créer une distance et de mettre en valeur une folie créatrice.

Dans *Le Plagiat par anticipation* tout l'humour repose sur l'inversion volontaire des rapports de source à inspireur. Ces convictions peuvent s'apparenter à un délire paranoïaque. Ce terme

²⁰⁴ *Ibid.*, p.106.

²⁰⁵ Pierre Bayard, *Comment parler des faits qui ne se sont pas produits ?*, *op. cit.*, p.57.

²⁰⁶ *Les Dénis de l'Histoire : Europe et Extrême Orient au XXe siècle*, sous la dir. de Pierre Bayard et Alain Brossat, Paris, Éditions Laurence Teper, 2008.

²⁰⁷ *Ibid.*, p.10.

relève de la psychanalyse et qualifie une conviction délirante d'avoir raison²⁰⁸. En effet, Bayard est un penseur du délire paranoïaque qu'il met par exemple en avant dans *Qui a tué Roger Ackroyd ?* pour penser le délire interprétatif :

Le délire paranoïaque, en revanche, est plus difficile à repérer, et c'est ce qui en fait à la fois le danger et l'intérêt. S'appuyant davantage que le précédent sur les processus secondaires, il est à même d'offrir toutes les séductions d'un discours raisonné. Il se développe parfois avec une grande rigueur, au moins apparente, et se présente à l'observateur comme relativement plausible, d'où sa capacité d'emporter la conviction. Il repose sur une logique difficile à mettre en défaut, proche de la logique traditionnelle, crispée cependant par une forme de rigidité qui doit attirer l'attention.²⁰⁹

Le délire paranoïaque tel que le définit Bayard dans *Qui a tué Roger Ackroyd ?* se rapproche bel et bien de la logique de pensée des narrateurs qui présente un délire logique, parfois proche du complotisme quand il remet en cause les coupables dans les romans policiers. Ce délire est particulièrement visible quand Bayard décrit en une hypotypose l'éclair de génie qu'aurait eu Fra Angelico en anticipant le devenir de l'histoire picturale où le narrateur semble avoir une vision du peintre en plein mouvement artistique qui constitue une réinterprétation du mythe de l'inspiration divine :

Il est vraisemblable ainsi que c'est en un éclair, au moment précis où son bras se détendait sous le coup de la colère, que le moine de Florence a vu les possibilités qui s'ouvriraient plus tard à l'art pictural. Un éclair d'avenir, qui s'est sans doute éteint aussi vite sans qu'une conscience nette, et articulée sur des mots, se soit faite en lui de ce qu'il avait eu l'opportunité d'apercevoir, comme si une brèche furtive venait, mais pour lui seulement, de s'ouvrir dans le temps.²¹⁰

Cet usage différent de l'humour par rapport aux autres opus nous permet d'affirmer que ce ne sont pas les mêmes narrateurs qui s'expriment dans chacun de ces livres²¹¹. Dans *Le Plagiat*, tout l'humour est fondé sur ce délire théorique. Il imagine ainsi quelle pourrait être la critique littéraire d'un fou pourtant méthodique. En effet il prétend ne pas croire au hasard, aux coïncidences.

Certaines similitudes étranges entre des textes séparés par des années ou des siècles ne peuvent en effet s'expliquer par le seul hasard ou par les formes classiques de plagiat. Il est clair, pour

²⁰⁸ Voir à ce titre la définition du CNRTL qui en a été donnée dans l'introduction.

²⁰⁹ Pierre Bayard, *Qui a tué Roger Ackroyd*, op. cit., p.119.

²¹⁰ Pierre Bayard, *Le Plagiat par anticipation*, op. cit., p.132.

²¹¹ Pierre Bayard l'affirme lui-même dans l'entretien donné pour la revue *Vacarme*. A la question « Est-ce le même narrateur de livre en livre ? »

Il répond :

« Non, je crois que ce n'est pas le même à chaque fois. Mais ils ont entre eux des points communs. Je dirais que ce sont tous des paranoïaques. Leur discours n'est pas un délire schizophrénique, qui irait dans tous les sens : c'est beaucoup plus un délire organisé, comme celui d'un paranoïaque, qui a une certaine force de conviction, une certaine consistance. »

des raisons que j'expliquerai en détail dans ce livre, que c'est dans l'autre sens que s'est alors effectué l'emprunt.²¹²

Si nous revenons à la description du plagiat des *drippings* de Fra Angelico par Jackson Pollock nous pouvons voir que si les tableaux peuvent effectivement être rapprochés par leur esthétique, les circonstances qu'il trouve pour justifier ce vol d'idées sont pour le moins curieuses. En effet il imagine que ce plagiat est dû à une entrée en symbiose des deux écrivains comme s'il y avait eu une faille spatio-temporelle. Bayard revisite le mythe de l'inspiration. Il s'agit d'une sorte de parodie de l'inspiration divine. Ici, ce n'est plus Dieu qui est à l'origine de l'éclair de l'inspiration mais les successeurs de l'artiste. Bayard soulève ici un paradoxe : selon lui, les prédécesseurs d'un artiste peuvent en réalité être nés plusieurs siècles après l'artiste qu'ils sont censés inspirer. Dans la logique de Bayard, les successeurs précèdent les prédécesseurs. Dans *Le Plagiat*, l'humour est fondé sur le délire théorique : une inversion des rapports d'inspiration entre les écrivains. Les héritiers d'un courant littéraire en deviennent en réalité les précurseurs. Le délire élaboré est méthodique dans le sens où il s'appuie sur un raisonnement d'apparence logique dans la forme mais illogique dans le fond. En effet, il s'imagine que les auteurs sont visités par des fantômes par exemple :

Si l'écriture se fait bien en compagnie de certains fantômes, il conviendrait donc d'ajouter, aux revenants que sont les écrivains passés qui nous influencent, une autre catégorie de fantômes, que je propose d'appeler des survenants, lesquels sont convoqués par l'écriture et viennent fournir à l'écrivain – par ce surgissement que tout à la fois il espère et produit – les images inconscientes bienfaitrices de modèles à imiter.²¹³

Il invente donc un néologisme qui serait le contraire de revenant, les survenants étant les auteurs qui ne sont pas encore nés mais qui visiteraient l'écrivain du passé en manque d'inspiration. Bayard, dans cet opus comme *Il existe d'autres mondes* ou *Le Titanic fera naufrage* s'intéresse aux paradoxes temporels dont le premier explore la possibilité des univers parallèles et des voyages temporels tandis que le second explore la capacité de la littérature à anticiper les événements et donc, à prédire l'avenir.

Et si les œuvres changeaient d'auteur ? et *Le Plagiat par anticipation* constituent des expériences de pensées originales. Le fait d'attribuer les œuvres à d'autres auteurs et d'être capable de faire coïncider les textes et les nouveaux auteurs et de parvenir à produire des analyses qui semblent cohérentes constitue une performance en soi. Ce qui plaît aux lecteurs, ce sont les analyses inédites qu'il produit afin de renouveler notre regard critique sur les textes. Cet anticonformisme est symptomatique de la volonté de l'auteur de surprendre son lecteur. C'est aussi par le rire, par un récit ludique que l'on peut donner l'envie de se questionner sur la littérature, d'où l'originalité de ses essais.

²¹² Pierre Bayard, *Le plagiat par anticipation*, op. cit., p.14.

²¹³ *Ibid.*, p.55.

2. La critique littéraire comme jeu : jouer avec les contresens possibles.

La véritable originalité de l'écrivain bayardien réside dans sa capacité à faire de la critique littéraire un jeu et à bousculer nos préjugés. En effet, il bouscule les idées reçues et promeut ce qui est d'habitude mal vu comme la non-lecture. Autre exemple, lors d'un colloque consacré à Jean-Philippe Toussaint qui a eu lieu à Bordeaux en 2019, il fait l'éloge de la procrastination, à rebours des opinions communes. Ainsi, pour Bayard, loin d'être un défaut, la procrastination est pour lui un préalable à toute création artistique « la procrastination n'est pas une pathologie mais bien une vision philosophique du monde, que l'on pourrait qualifier d'héraclitéenne »²¹⁴. Il fait référence ici à la citation d'Héraclite qui prétend qu'on ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve. En réalité, il y a un fleuve continue de notre pensée qui fait que nous sommes perpétuellement en train de réfléchir au livre non encore écrit. Bayard parle de « procrastination artistique »²¹⁵. Il propose, au côté de Jean-Philippe Toussaint de « faire de la procrastination la base non seulement d'une vision du monde, mais d'une nouvelle éthique de vie »²¹⁶. Par ailleurs, cette mention de la procrastination est une manière pour lui de faire l'éloge de la phobie administrative, attitude « dont il convient de se féliciter »²¹⁷ si on y est sujet. Cette part d'humour imprègne chacun de ses essais et de ses interventions. En balayant d'un revers de main les idées reçues, il joue avec nos « façons de lire » pour reprendre le terme qu'emploie Marielle Macé dans *Façons de lire, manières d'être*²¹⁸. Ses essais se présentent comme des manuels ludiques applicables lors de situations sociales particulières. *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?* se présente comme un manuel de non-lecture à l'usage de ceux qui croient être de bons lecteurs mais qui, en réalité ne le sont pas. Dans *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*, il imagine des situations sociales ambiguës où l'on pourrait se tromper sur l'auteur dont on parle, comme c'est le cas pour Lawrence. Dans ce livre, sa méthode de pensée consiste à imaginer ce que seraient les œuvres littéraires si celles-ci étaient placées dans une autre ère historique ou socio-culturelle. Ces récits peuvent être rapprochées de l'uchronie dans le sens où il réécrit ce qu'auraient pu être les livres dans un autre contexte (*Plagiat par anticipation, Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*). Par exemple, il s'amuse à imaginer ce qu'aurait pu être l'œuvre de Tolstoï si celui-ci avait été américain et si *Guerre et Paix* avait été un livre sur la Guerre de Sécession. Il va sans dire que cette proposition a de quoi étonner lorsque l'on sait à quel point le caractère profondément russe du livre transparaît à la lecture. Dans chacun de ses livres, l'auteur amateur de paradoxes emploie des dispositifs ludiques pour capter l'attention de son lecteur. La critique interventionniste est véritablement vue comme un jeu dans le sens où l'on

²¹⁴ Lire, voir, penser l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint, op. cit., p.46.

²¹⁵ Ibid, p.46.

²¹⁶ Ibid, p.49.

²¹⁷ Ibid, p.43.

²¹⁸ Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, Coll. « NRF Essais », 2011.

modifie les textes. L'œuvre de Pierre Bayard a particulièrement inspiré les didacticiens de la lecture (Annie Rouxel, Gérard Langlade par exemple) pour concevoir le concept didactique de sujet lecteur élaboré au début des années 2000. Dans un mémoire de master de la Haute Ecole Pédagogique (HEP) de Vaud « Introduction de la critique policière au secondaire I et II : contre-enquête(s) sur le meurtre de Laïos dans *Œdipe roi* », Iraclite Steudler se pose d'ailleurs la question de savoir si les jeux ludiques et les principes de la critique interventionniste pourraient être enseignés en classe à des élèves du secondaire :

Les questions intellectuellement très stimulantes que pose Pierre Bayard ont suscité l'intérêt de nombreux didacticiens, mais leur importation dans le champ d'une pratique d'enseignement peut faire problème, en raison même de la subtilité du système énonciatif dont elles sont indissociables. En outre, atomiser les cadres avant de les avoir posés risque tout de même de provoquer de considérables dommages collatéraux, en particulier dans le secondaire. (Wagner, 2013a, p. 173)²¹⁹

Elle rappelle également que Bayard réfléchit dans ses livres au principe de « Sujet Lecteur »²²⁰, concept de didactique qui fait du lecteur une entité composée de trois instances : le liseur (l'individu lecteur en train de lire, son corps physique), le vu (les émotions véhiculées lors de la lecture, la lecture immersive) et le lectant (le lecteur qui interprète le texte lu) qui interagissent entre eux. Le fait que l'on se pose la question de savoir si les thèses de Bayard pourraient être enseignées dans le secondaire est symptomatique de la volonté d'intégrer une pratique d'enseignement ludique dans les écoles afin d'intéresser davantage les élèves. En effet, nous pourrions tout à fait imaginer que la lecture interventionniste puisse faire l'objet d'exercice afin de jouer avec les textes en classe.

Dès le début de chaque livre, il tient en haleine son lecteur en tentant de le surprendre. Il a donc recours à la *captatio benevolentiae*. Dans un entretien qu'il donne pour la revue artistique Vacarme, il affirme que ce qui compte véritablement pour lui, c'est avant tout l'objet fini (l'œuvre achevée) et les questionnements qui en résultent « Pour moi, l'objet fini est beaucoup plus important que telle ou telle thèse que le narrateur défend. »²²¹. Ce qui compte, c'est de construire une didactique ludique de l'objet littéraire, de susciter des questionnements chez le lecteur.

Le prologue d'*Et si les œuvres changeaient d'auteur ?* se présente comme une véritable propédeutique « Il existe un si grand nombre de raisons de ne pas laisser les auteurs en l'état, mais de les transformer, en partie ou en totalité, que je m'en tiendrai ici à trois. »²²². Il se demande dans quelle mesure l'appréhension que nous avons du texte change selon la figure d'auteur que nous y rencontrons. Il livre ici un véritable enseignement sur la lecture. Pierre Bayard y fait référence à la nouvelle de Borges intitulée *Pierre Ménard l'auteur du Quichotte* qui met en scène un auteur fictif

²¹⁹ Cité par Iraclite Steudler in *Introduction de la critique policière au secondaire I et II : contre-enquête(s) sur le meurtre de Laïos dans Œdipe roi* sous la direction de Sonya Florey, Mémoire de *Master of Arts & Advanced Studies* en Didactique du français, Haute Ecole Pédagogique de Vaud, 2019, p.9.

²²⁰ *Ibid.*, p.13.

²²¹ « *L'Ouvroir de Théorie Potentielle : entretien avec Pierre Bayard* », Vacarme, *op. cit.*

²²² Pierre Bayard, *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*, *op. cit.*, p.11.

qui réécrit à l'identique un passage du Don Quichotte de Cervantès :

Il ne voulait pas composer un autre Quichotte – ce qui est facile – mais *le Quichotte*. Inutile d'ajouter qu'il n'envisagea jamais une transcription mécanique de l'original ; il ne se proposait pas de le copier. Son admirable ambition était de reproduire quelques pages qui coïncideraient – mot à mot et ligne à ligne — avec celles de Miguel de Cervantès.²²³

Ainsi, en copiant mot pour mot le livre de Cervantès, Pierre Ménard veut se mettre à la place de l'auteur. Il voulait « être Miguel de Cervantès ». Lors de cette expérience, il devient l'auteur tout en restant lui-même. Le même texte est écrit par deux auteurs différents à plusieurs siècles d'intervalle dont les sens peuvent pourtant s'opposer car les contextes et les intentions ne sont pas les mêmes. On comprend donc mieux pourquoi Pierre Bayard place cette citation de Borges en exergue de son essai puisqu'il illustre parfaitement sa théorie des paradigmes. Un même texte peut être lu et interprété différemment par chaque lecteur. Il n'y a pas d'interprétation définitive et univoque d'un texte et la réception d'une œuvre dépend en partie des idées préconçues que l'on a sur l'auteur. Étant donné que l'on n'écrit pas de la même manière au XVI^e et au XX^e siècle, le simple fait de réécrire l'œuvre, même à l'identique, la place dans une ère socioculturelle différente et en influence l'interprétation. C'est donc un défi pour l'auteur Pierre Ménard qui veut écrire comme au XVI^e siècle. Il tente de l'énoncer à nouveau et de produire le même objet textuel que Cervantès. En y parvenant, il produit une œuvre originale, différente de celle de Cervantès. Borges va même jusqu'à dire que l'œuvre de Ménard est meilleure que celle de Cervantès alors qu'il s'agit du même contenu textuel mais l'esprit des deux textes est profondément différent, c'est comme s'il n'en émanait pas le même contenu. Ainsi, Borges, tout comme le fait Pierre Bayard prouve que l'esprit d'un texte c'est son auteur. En changeant, on change donc l'esprit du texte. Le jeu textuel est au service d'un enseignement sur la littérature.

Dans *Le Plagiat par anticipation*, il se montre provocant dès la première phrase faisant du plagiat un hommage à la littérature et non un vol d'idées répréhensible :

Le plagiat est aussi ancien que la littérature, à laquelle il rend indirectement hommage. Il manifeste en effet à son égard une forme d'admiration, le propre d'un chef-d'œuvre étant d'inciter d'autres auteurs à explorer les voies qu'il a ouvertes ou même à rêver, en se l'appropriant, de l'avoir écrit eux-mêmes.²²⁴

En affirmant des énoncés au rebours de l'opinion commune, de la *doxa* en faisant du plagiat une attitude à encourager, il fait douter le lecteur, l'obligeant ainsi à ne pas s'enfermer dans un système de pensées, dans ses certitudes. Le plagiat n'est plus moralement condamnable même si le plagiat classique l'est toujours, il y a une tolérance de Bayard pour le plagiat par anticipation. Les essais de critique interventionniste sont des *hapax* dans le sens où il n'hésite pas à changer les textes à sa

²²³ Jorge Luis Borges, *Œuvres I*, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2016, p.470.

²²⁴ Pierre Bayard, *Le plagiat par anticipation*, *op. cit.*, p.13.

convenance au nom de la liberté imaginative du lecteur. Toute son originalité réside dans ses méthodes originales. Il a recours à des inventions conceptuelles (littérature appliquée, interventionnisme critique²²⁵, plagiat par anticipation...). Chacun de ses livres a pour point de départ des constatations que l'on a tous pu faire en tant que lecteurs. Chaque lecteur peut déjà avoir fait l'expérience d'avoir l'impression que l'écrivain que nous lisons est en avance sur son temps (*Le Plagiat par anticipation*, *Le Titanic fera naufrage*, *Demain est écrit*), d'avoir l'impression qu'une œuvre appartient à un autre courant littéraire ou artistique (Par exemple *Alice au Pays des Merveilles* par les surréalistes ou *Le Cuirassé Potemkine* par Hitchcock)²²⁶. Il joue donc avec nos impressions de lecture. Certaines scènes du *Cuirassé Potemkine* sont éminemment hitchcockiennes du fait de la tension dramatique qui s'en dégage et de l'attente interminable de certains passages. Bayard prend l'exemple des marins en sursis en attente de leur exécution collective alors qu'ils sont dissimulés par une bâche. L'attente est insoutenable pour les marins comme pour le spectateur. Mais les deux scènes où l'angoisse est à son paroxysme sont celles qui nous montrent des enfants dont le sort est incertain. La première concerne celle des Escaliers d'Odessa, où un jeune garçon est gravement blessé et secouru par sa mère. Celle-ci, au péril de sa vie, va demander au soldat de stopper l'assaut. Cette scène annonce la suivante : celle du bébé dans le landau. Sa mère qui tenait ce landau meurt dans l'assaut et s'effondre sur son berceau qui dévale alors les escaliers d'Odessa. Les visages pétrifiés de terreur des témoins nous en disent long sur l'angoisse du spectateur : cet enfant va-t-il s'en sortir ? Ces visages hurlants montrés en gros plan rappellent évidemment ceux mis en scène par Hitchcock. Étant donné que les techniques du gros plan et du montage ont été théorisées par Eisenstein, Bayard se sert de cette conceptualisation d'Eisenstein pour rapprocher l'esthétique des deux cinéastes. Cela accentue le suspense ou plutôt l'angoisse quant au sort des deux enfants. Le présent est intensément étiré et dramatisé par les escaliers d'Odessa. La dernière scène du *Cuirassé*, moins connue que la scène du landau mais encore plus intéressante pour Bayard montre les marins, en attente de leur sort, persuadés que les navires tsaristes vont les stopper dans leur quête de liberté et les condamner à une mort certaine. Finalement, ils laissent passer le cuirassé et se rallient à eux. Le narrateur de Pierre Bayard va même jusqu'à prétendre qu'attribuer ce film à un réalisateur russe serait une erreur et que ce serait méconnaître Hitchcock que de le faire.

Si ces analyses ne se substituent pas aux véritables interprétations, la construction de ces dispositifs ludiques permet de mettre en avant le fait que l'œuvre ne se réduit pas à ce qu'elle semble signifier au préalable. En cela, il se rapproche de Roland Barthes et de ses analyses par connotation et dénotation. En effet, Roland Barthes définit dans *S/Z* ce qu'est la connotation « Les connotations sont des sens qui ne sont ni dans le dictionnaire, ni dans la grammaire de la

²²⁵ « Comment j'ai fait régresser la critique » in *Pour une critique décalée - Autour de Pierre Bayard*, op. cit., p.19.

²²⁶ Pierre Bayard, *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*, op. cit.

langue dont est écrit le texte »²²⁷. La connotation est une anaphore, elle ouvre le texte sur autre chose que lui-même. En revanche, la dénotation renvoie à la signification objective du mot sans interprétation. Ainsi, Bayard, par ses analyses induit des connotations qui n'étaient pas présentes initialement dans les textes. Par exemple, que *Fort comme la mort* de Maupassant que Bayard cite dans *Le Plagiat par anticipation* ait des connotations proustiennes. En effet, il joue avec son lecteur en tentant de le tromper « Je partirai, pour introduire cette réflexion, de quelques lignes empruntées à Marcel Proust, que les spécialistes de l'écrivain reconnaîtront sans difficulté »²²⁸. Il cherche à tromper les spécialistes de Proust en leur donnant un extrait de *Fort comme la mort* comme s'il s'agissait d'un extrait de *La Recherche*. Les critiques de Proust ne reconnaîtront bien entendu pas ce passage puisqu'il n'est pas extrait de *La Recherche* contrairement à ce que le narrateur affirmait. Il éprouve du plaisir à imaginer ses lecteurs en train de se demander de quel livre de Proust il peut bien s'agir. Quant aux lecteurs non spécialistes, ils ne se poseront même pas la question et accorderont du crédit à la parole de Bayard, croyant véritablement qu'il s'agit d'un extrait de l'œuvre de Proust par la similitude des thèmes abordés. Il tente de manipuler son lecteur pour que le chercheur qui connaît l'œuvre de Proust se morde les doigts de ne pas reconnaître le passage dont il est question. Ce jeu avec le lecteur a pour but de renforcer l'illusion de plagiat auprès de lui. En effet, le lecteur l'ayant dans un premier temps cru pour le fait qu'il s'agissait d'un texte de Proust, il sera donc plus à même d'adhérer à la vision du monde de Bayard. Il confirme sa thèse avant de l'infirmier. Ainsi, contrairement à ce qu'affirme le narrateur, le texte de Maupassant ne peut pas connoter le phénomène de la mémoire involontaire de Proust qui est postérieur à *Fort comme la mort*... Il n'avoue qu'à la page 42 qu'en réalité il ne s'agit pas de Proust mais de Maupassant « Le problème est que cette page si parfaitement proustienne n'est pas de Proust. ». Il fait adhérer le lecteur à une fausse vision, une fausse analyse avant de lui avouer la vérité, provoquant sans doute le soulagement des chercheurs. Elles montrent aussi que Pierre Bayard est dotée d'une grande imagination !

Ces jeux d'esprit ont l'ambition de mettre au jour les différents possibles des œuvres, les possibilités d'intrigue écartées par les artistes. Ces possibles littéraires sont à rapprocher de la théorie des univers parallèles que Bayard développe dans *Il existe d'autres mondes*. Cette théorie, appliquée à la littérature, consiste à penser que les œuvres auraient pu être autres et d'en développer des histoires alternatives, des histoires qui auraient existé si l'auteur n'avait pas fait certains choix. En effet, Bayard réfléchit aux pluralités des interprétations et à ses modalités didactiques. Par ailleurs, le fait de faire du lecteur le coauteur du texte lu se rapproche de la conception didacticienne du sujet lecteur. En tant que professeur de lettres, il a la volonté de transmettre un savoir à son lecteur. Il réfléchit lui-même au fait d'appliquer ses propres théories dans l'Education

²²⁷ Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Points, Coll. « Essais », 1976, p.15.

²²⁸ Pierre Bayard, *Le Plagiat par anticipation*, op. cit., p.40.

Nationale :

Tant que l'Éducation Nationale ne prendra pas en charge sérieusement l'enseignement de l'art de la fiction, en étudiant aussi son corollaire – notre irrésistible besoin de croire et les dérives auxquelles il mène –, les mêmes fables sinistres continueront à être diffusées, fables qui, face à un public mieux formé et donc plus exigeant quant à la qualité des récits, auraient simplement été accueillies avec un sourire complice.²²⁹

En effet, dans *Comment parler des faits qui ne se sont pas produits ?* il se plaint du fait qu'il n'y ait pas d'éducation aux fausses nouvelles et à la fiction dans le cadre des différents enseignements. Par son interventionnisme critique (le fait d'intervenir sur les textes pour les modifier), son but est de faire surgir des significations inattendues voire contraires à celles que suscitent la première lecture ou le premier visionnage. Pratiquant tour à tour la critique d'anticipation (le fait de penser que les écrivains anticipent le futur comme dans *Le Plagiat par anticipation* ou *Le Titanic fera naufrage*), la critique policière (le fait de refaire une enquête policière afin d'aboutir à un autre coupable), la critique d'amélioration (le fait de considérer que certaines œuvres ont des faiblesse narratives et de les réécrire pour en faire des chef-d'œuvres) et ce qu'il appelle la « critique incompétente »²³⁰ (il parle de sujets dont il est soi-disant peu compétent pour discourir) il met en avant le fait que toute lecture doit se montrer créative, originale. Mélangeant énoncé sérieux et délirant, la frontière entre les deux natures de discours est parfois ténue. Comme nous l'avons déjà dit, même Umberto Eco s'est laissé piéger en adhérant à un résumé modifié d'un de ses livres.²³¹

L'amusant dans cette affaire est que moi-même, à la lecture, je me suis tout de suite aperçu de l'erreur sur Greene, que j'ai eu un doute à propos de Lodge mais que je ne m'étais pas aperçu de l'erreur à propos de mon propre livre.

C'est le même procédé que pour l'affirmation que l'extrait de *Fort comme la mort* est un passage de *La Recherche*. Étant donné que le lecteur a l'habitude que ce qu'il lit dans un essai de sciences humaines soit basé sur des faits véridiques, il ne s'attend pas à être trompé par le narrateur d'un essai. C'est la raison pour laquelle un lecteur peut se laisser prendre facilement à un essai fictionnel. Soutenir à rebours de la *doxa* que tous les sens que le lecteur imagine sont possibles et qu'il faut que le lecteur laisse libre cours à son imagination est novateur en soi. En pratiquant une critique littéraire qui utilise le jeu, il fait de son lecteur non un simple récepteur passif de ses thèses, mais un lecteur impliqué, attentif, qui doit se méfier de ne pas adhérer aveuglément à certains énoncés.

²²⁹ Pierre Bayard, *Comment parler des faits qui ne se sont pas produits ?*, op. cit., p.103.

²³⁰ « *Comment j'ai fait régresser la critique* » in *Pour une critique décalée – Autour des travaux de Pierre Bayard*, op. cit., p.30.

Cette critique est utilisée dans *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?* et dans *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été ?* Le non-lecteur se met à discourir sur des livres qu'il n'a pas lus d'où son « incompétence », de même pour le non-voyageur qui passe par un intermédiaire pour écrire ses récits d'exploration. Une autre personne se charge de se rendre dans les lieux souhaités à notre place de manière à ce que l'on puisse écrire sur ces pays sans avoir à y aller.

²³¹ « A propos d'un livre qui n'a pas été lu » in *Pour une critique décalée autour des travaux de Pierre Bayard*, op. cit., p. 42.

3. L'absence d'adéquation entre narrateur et auteur et ses conséquences sur l'énonciation.

Comme nous l'avons souligné, il n'y a pas d'identification formelle entre le « je » de l'individu auteur et les « je » des narrateurs chez l'essayiste. Lors de l'entretien donné pour la version numérique de la revue culturelle *Vacarme*, Pierre Bayard précise qu'il ne partage pas forcément les théories des narrateurs. De plus, il se montre très surpris que des journalistes aient pu le prendre au sérieux et croire qu'il ne lisait jamais aucun livre.

J'ai souvent dû insister sur cette question du narrateur pour lever les ambiguïtés. Certains journalistes, par exemple, ont cru que *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?* était à prendre complètement au premier degré, que celui qui déclare à la première page détester la lecture et se garder d'ouvrir le moindre livre, c'était moi. Or, par bien des côtés, j'en suis plutôt l'inverse. Il suffit d'être un peu attentif au livre pour voir que de toute manière, il fallait un minimum de pratique de lecture pour arriver à réunir les exemples.²³²

Mais alors qui s'exprime dans le texte ? Qui est le véritable sujet de l'écriture ? Habituellement, dans un manuel critique, les pensées que l'on peut lire correspondent à celles de l'auteur. Si nous nous référons à un article de Christophe Pradeau « L'essai autobiographique selon Pierre Pachet »²³³ pour qualifier la singularité du discours énonciatif de l'essai, nous pouvons constater que Pierre Pachet oscille sans cesse entre le je et le nous. Il compare sa démarche à celle d'un géomètre qui pivote dans l'espace pour adopter successivement une multitude de points de vue : « il s'agit de pratiquer une série de « rotations, de conversions » afin de pouvoir [s]'imaginer à la place d'autrui, ou autre qu'[il] n'[est] »²³⁴. Nous pouvons affirmer que c'est presque ce que fait Bayard. Il ne s'imagine pas autre qu'il n'est mais il tente de garder sa personnalité intacte en étant projeté dans un livre : *Le Chevalier de Maison-Rouge*, ou dans une autre époque comme dans *Aurais-je été résistant ou bourreau ?* Il s'agit d'explorer les limites de sa personnalité et au delà, dans ses autres essais, les limites de la critique. Un des livres de Pierre Pachet se nomme *Essai autobiographique*²³⁵. La démarche de Bayard y ressemble bel et bien puisqu'il mêle dans ses livres analyses littéraires et souvenirs personnels, par exemple, Bayard évoque la lecture d'une bande dessinée qu'il a lue enfant dans *Comment parler des faits qui ne se sont pas produits ?* « je l'avais lu, quand j'étais enfant, dans une bande dessinée qui m'avait fortement impressionné »²³⁶. Il mentionne également des souvenirs (réels ou imaginés) comme celui d'une rencontre amoureuse à la bibliothèque du lycée Henri IV où Bayard était inscrit en prépa littéraire :

²³² « L'Ouvroir de Théorie Potentielle : entretien avec Pierre Bayard », *op. cit.*

²³³ « L'essai autobiographique selon Pierre Pachet » in Françoise Simonet-Tenant (dir.), *Le Propre de l'écriture de soi*, Paris, Téraèdre, 2007, p. 49-54.

²³⁴ *Ibid.*, p.50.

²³⁵ Pierre Pachet, *L'Amour dans le temps : Essai autobiographique*, Paris, Calmann-lévy, 2005.

²³⁶ Pierre Bayard, *Comment parler des faits qui ne se sont pas produits ?*, *op. cit.*, p.124.

Comme elle vient de plus en plus souvent à la bibliothèque et que je fais en sorte de me trouver à chaque fois au comptoir quand elle présente ses livres, ce qui me permet de lui dire quelques mots, je finis par lui proposer de venir prendre un verre dans la brasserie qui fait le coin de la rue d'Ulm et de la rue Gay-Lussac, et c'est là que nous commençons à parler de Kafka.²³⁷

Ainsi, comme chez Pierre Pachet, nous retrouvons « un équilibre subtil entre un discours cognitif en l'enracinant dans une expérience et, symétriquement, [le fait] de mettre en résonance le récit autobiographique en l'inscrivant dans la chambre d'écho d'une méditation. »²³⁸. Les essais de Bayard réunissent des éléments autobiographiques : typiquement ses expériences de lecture mais également des commentaires littéraires, d'où, comme nous l'avons dit, une certaine hybridité de ses textes.

Marielle Macé s'intéresse également à la spécificité de l'énonciation de l'essai. En effet, dans *Le Temps de l'essai*, ce type particulier de texte est vu comme un espace de circulation du savoir. Cette énonciation particulière le constitue en tant que genre. Le critique a en effet un statut de médiateur qui veut transmettre un savoir. L'essai est un espace de transmission des idées. Pour elle :

L'essai n'est plus considéré comme un genre frontière située au bord interne de la littérature ou de la philosophie et qui ne pourrait que mordre sur le terrain de l'une ou de l'autre.²³⁹

C'est un genre à part entière qui se démarque à la fois de la littérature et de la philosophie même s'il a des caractéristiques des deux genres. Contrairement à la littérature où il est implicite que le lecteur lit, la plupart du temps, une fiction, le lecteur de sciences humaines considère habituellement que le narrateur est fiable et qu'il délivre de vraies informations. En lisant un essai, le lecteur a un certain horizon d'attente qui diffère du contrat de lecture d'une œuvre dite fictionnelle. Or, le contrat de lecture bayardien implique que le lecteur sache qu'il ne lit pas de la critique traditionnelle mais une critique interventionniste qui modifie les textes. Par conséquent, le lecteur s'attend à ce que le narrateur joue avec les théories littéraires et qu'il remette en question la chronologie des textes, leurs auteurs. Bayard ne prône pas une vérité littéraire définitive mais ce qu'il appelle une « vérité subjective »²⁴⁰ dans *Comment parler des faits qui ne se sont pas produits ?*, ce qui semble être un pléonasme. En réalité, Bayard considère qu'il faut accorder de l'importance aux interprétations des lecteurs, même si elles sont très personnelles. La subjectivité recouvre également une forme de vérité qui peut aider à penser la littérature. Toujours pour Marielle Macé, le sujet de l'énonciation est sans cesse réaffirmé et le texte tient essentiellement sur sa force d'affirmation.

Un autre auteur réfléchit à la séparation des genres entre la fiction et l'essai. En effet, Gérard

²³⁷ Pierre Bayard, *Aurais-je été résistant ou bourreau ?*, op. cit., p.152.

²³⁸ « L'essai autobiographique selon Pierre Pachet » in Françoise Simonet-Tenant (dir.), *Le Propre de l'écriture de soi*, op. cit., p.211.

²³⁹ Marielle Macé, *Le Temps de l'essai : Histoire d'un genre au XXe siècle*, Paris, Belin, coll. « Essais », 1976, p.155.

²⁴⁰ Pierre Bayard, *Comment parler des faits qui ne se sont pas produits ?*, op. cit., p.19.

Genette, dans *Fiction et Diction* définit la diction comme la « littérature non fictionnelle en prose »²⁴¹. Il écrit que « ce qui fait le poète, ce n'est pas la fiction mais la diction »²⁴²

Comme tant de philosophes l'ont répété depuis Frege, l'énoncé de fiction n'est ni vrai ni faux (mais seulement, aurait dit Aristote, « possible »), ou est à la fois vrai et faux : il est au-delà ou en deçà du vrai et du faux, et le contrat paradoxal d'irresponsabilité réciproque qu'il noue avec son récepteur est un parfait emblème du fameux désintéressement esthétique. Si donc il existe un et un seul moyen pour le langage de se faire à coup sûr œuvre d'art, ce moyen est sans doute bien la fiction.²⁴³

Si la diction a le souci de la véracité des faits énoncés, en revanche la fiction va au delà d'un souci de vérité pour écrire une œuvre d'art. C'est donc la raison pour laquelle le statut fictionnel d'une œuvre ne dérange pas le lecteur mais, quand il s'agit d'un essai, il n'a pas l'habitude d'y lire des éléments de fiction. Cette distinction opérée par Gérard Genette rappelle celle de Roland Barthes dans *S/Z*²⁴⁴ entre texte lisible et texte scriptible. Le texte lisible se lit sans effort tandis que le texte scriptible est plus difficile à comprendre, à interpréter. Il exige plus d'implication de la part du lecteur et le texte scriptible l'invite à une réécriture. De par ce mélange générique entre critique et fiction, Pierre Bayard a la volonté de faire un essai fictionnel qui rejoigne la « diction » de Genette, qui soit donc du côté de l'art, mais également de faire un « texte scriptible » qui questionne nos modalités d'interprétation.

Les trois narrateurs des trois essais de notre corpus ne partagent pas les mêmes théories ni la même vision de la littérature. En effet, Bayard invente donc des personnages types : des herméneutes pour qui tout fait sens. Ces narrateurs, même s'ils sont fictifs ressemblent à Pierre Bayard. Tous les narrateurs sont des critiques littéraires comme l'individu-auteur. Cette distinction clairement assumée par Bayard entre auteur et narrateur lui permet de se questionner sur l'acte d'écriture et d'opérer des distinctions conceptuelles. Il fait ainsi la différence entre auteur réel (l'individu-auteur, son moi social), et son narrateur (l'instance fictive qui représente une figure d'auteur fictive dans le texte). Cette distance lui permet justement de faire de la critique fictionnelle et créative. En ne se reconnaissant que partiellement dans les énoncés de ses narrateurs, il peut s'autoriser une plus grande liberté théorique. Néanmoins, le lecteur aura tendance, en lisant ses livres, à assimiler dans son esprit auteur et narrateur du fait du statut singulier de son œuvre qui s'apparente à de la critique universitaire. En lisant, le lecteur pourra avoir l'impression de lire une critique au premier degré. En effet, si le narrateur d'*Aurais-je sauvé Geneviève Dixmer ?*, celui d'*Aurais-je été résistant ou bourreau?* et celui de *La Vérité sur Ils étaient dix* sont des narrateurs homodiégétiques puisqu'ils sont bien personnages de l'histoire qu'il raconte, qu'en est-il des autres essais ? En effet, les narrateurs des livres de notre corpus ne prennent pas part personnellement aux

²⁴¹ Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1991, p.105.

²⁴² *Ibid.*, p.97.

²⁴³ *Ibid.*, p.99.

²⁴⁴ Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Points, Coll. « Essais », 1976, p.10.

histoires qu'ils racontent. Ce sont donc des narrateurs hétérodiégétiques par rapport aux textes qui sont commentés mais si l'on considère que ces narrateurs sont des personnages qui font état de leurs pensées sur les textes, alors ce sont bien des narrateurs homodiégétiques et omniscients. Par rapport aux textes commentés, les narrateurs sont extradiégétiques mais si l'on considère que les livres de notre corpus racontent les itinéraires de pensées de ces critiques interventionnistes, alors les narrateurs sont intradiégétiques. Ces narrateurs fictifs lui permettent une distance et la possibilité d'inventer des outils d'analyse qui ne pourraient pas être retenus par la critique littéraire classique. Grâce à eux, il peut prolonger les questionnements des lecteurs et les inciter à élaborer leur propre critique créative, à produire leur propre délire d'interprétation. Il est aussi intéressant de questionner le statut de ces narrateurs :

L'écriture de Pierre Bayard invite à lire ses essais comme s'ils étaient dits par un personnage de fiction, un narrateur auquel nous ne pouvons manquer de nous identifier tant nous reconnaissons en lui quelque chose de la part imaginaire qui infiltre nos lectures, nos pulsions, nos rêveries. Par ses travaux, Pierre Bayard donne voix à l'inconscient de la critique. Joker, fou du roi, gentleman cambrioleur, il se croit tout permis. Aussi suivons-nous l'œuvre de Pierre Bayard dans l'idée de savoir ce qu'il fera ensuite.

La voix des essais signe ses livres comme le serait un crime. Ses livres présentent un hors-la-loi se plaisant à contourner, dans l'intelligence et la perversité, toute forme d'autorité. Le personnage a de quoi séduire : voyez-le braquer le patrimoine littéraire, détourner le fonds d'un auteur ou faire sauter les gonds du temps – en toute impunité.²⁴⁵

Paradoxalement, cette négation d'autorité est riche de sens. En se détournant de l'obligation de sérieux, on crée un énoncé hybride entre théorie et fiction, entre sens et contre-sens dont la synthèse crée une nouvelle forme d'art. C'est aussi le rôle de l'humour, le second degré permettant d'explorer de nouvelles conceptions originales de la littérature.

Dans *Façons de lire, manières d'être*²⁴⁶, comme dans *Le Temps de l'essai*, Marielle Macé montre la manière dont la littérature impacte notre manière de penser. En effet, dans le *Temps de l'essai*, elle montre que l'essai est à la fois un discours impliquant les sciences et la philosophie. Elle cite Gérard Genette dans *Métalepse*²⁴⁷ :

le mot essai est un terme très général que nous employons ici pour désigner une province de la prose qu'aucune frontière précise ne sépare des autres et qui n'est bien distinctes ni du roman, ni de la critique, ni de la philosophie. [...] L'auteur qui a la vocation des essais [...] est devenu polygraphe [...] qui s'exprime tantôt directement, tantôt en mythes romanesques et dramatiques.²⁴⁸

L'auteur d'essai se distingue des narrateurs fictionnels mais a parfois recours au mythe romanesque

²⁴⁵ Létourneau, Sophie. « L'autorité en question : Pierre Bayard ». *Critique* n° 768, n° 5 (2011): 405-13.

²⁴⁶ Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, Coll. « NRF Essais », 2011.

²⁴⁷ Gérard Genette, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 2004.

²⁴⁸ Marielle Macé, *Le Temps de l'essai : Histoire d'un genre en France au XXe siècle, op. cit.*, p.100.

pour élaborer sa pensée. Dans *Façons de lire, manières d'être*, Marielle Macé montre que le style d'un écrivain, essayiste ou non, se présente comme des idées de vie qui ont pris forme. Elle part du principe qu'un texte modifie notre vision du monde. En effet, l'œuvre n'est jamais close sur elle-même, le livre n'est pas terminé une fois refermé, les traces de l'énonciation de l'auteur demeurent sous forme d'enseignement pour le lecteur. Le lecteur conserve un souvenir de sa lecture. Marielle Macé fait du passage des œuvres dans la vie l'enjeu principal de la lecture.

Il y a peu d'indices dans l'essai sur le moment précis de l'énonciation sauf si l'on considère les références que l'énonciateur mobilise comme des indices de sa contemporanéité avec Pierre Bayard. Par exemple, dans *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, il cite des œuvres contemporaines comme le célèbre film de Harold Ramis *Un Jour sans fin* où un journaliste se voit contraint de revivre sans cesse la même journée, celle du « Jour de la Marmotte ». Ce film est un prétexte pour évoquer sa théorie de la non-lecture. En effet, étant donné que le narrateur est obligé de revivre indéfiniment la même journée, il profite pour mettre à profit ce temps infini pour lire le plus de livres possibles en vue de séduire sa collègue italienne et de lui dire tout ce qu'elle a envie d'entendre afin de montrer que le principal obstacle à la lecture, c'est le manque de temps dont on dispose pour lire une infinité de livres.

Au sein des essais de Pierre Bayard, l'énonciateur-narrateur s'adresse aux lecteurs afin de répondre à une question sur un fait littéraire, cinématographique ou artistique. L'énonciateur peut être amené à se dédoubler entre un « je » et un « nous », entremêlant les points de vue, le « nous » englobant également les pensées supposées du lecteur. Le locuteur fait également part de ses doutes aux lecteurs, c'est notamment le cas lorsqu'il évoque l'échec de la littérature appliquée. Le dispositif énonciatif dans ses essais nous donne à voir un narrateur qui met en place un projet de recherche en Lettres présenté par l'énonciateur comme étant inédit.

Dans ses textes, l'énonciateur fictif (la figure du critique littéraire) s'adresse à des lecteurs, réels eux. Il met d'ailleurs en scène leur présence dans le texte en imaginant leur réaction possible. Bayard imagine au sein du texte des lecteurs fictionnels, les lecteurs que le texte prévoit. En voici un exemple dans *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?* :

Certains lecteurs auront sans doute été favorablement impressionnés par les pages où nous tendons la main aux autres courants freudiens, en reconnaissant que les critiques dont ils ont été l'objet sont excessives. Le problème est que nous n'en pensons pas un mot et que ces passages de notre exposé obéissent à des considérations purement tactiques. La littérature appliquée, en effet, ne recule pas devant l'hypocrisie, dès lors qu'il lui paraît nécessaire de faire l'apologie d'une autre démarche pour mieux se mettre elle-même en valeur.²⁴⁹

Il se plaît à imaginer l'étonnement de son allocataire qui a pu être agréablement surpris que le narrateur fasse des concessions. Les narrateurs prévoient souvent que le lecteur sera dubitatif face à leurs thèses. Ils n'hésitent pas à réfuter ce que le lecteur pense. Ici, le narrateur de *Peut-on*

²⁴⁹ Pierre Bayard, *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?*, op. cit., p.42.

appliquer la littérature à la psychanalyse ? avoue délibérément avoir tenté de tromper son auditoire. Le narrateur interventionniste est volontiers moqueur et irrévérencieux. L'acte illocutoire consiste à rire de son lecteur qui s'est laissé tromper en adhérant à son discours. Ces narrateurs ont l'habitude de s'adresser aux lecteurs, souvent pour anticiper d'éventuelles objections de leur part face à la théorie qu'ils mettent en œuvre. Ces adresses aux lecteurs ont pour effet de maintenir leur intérêt. Généralement, les pensées qu'il prête aux lecteurs sont représentatives de la *doxa*. En général, aucun lecteur n'accorderait de crédit à la pratique du plagiat par anticipation :

Au cas où des doutes subsisteraient chez le lecteur quant à l'existence même de ce type de pratique, je lui proposerai ici un premier exemple où je ne lui fournirai que le nom du plagiaire, sans lui indiquer pour le moment celui du plagié.²⁵⁰

Ces essais constituent une invitation à la lecture et à déployer son propre imaginaire comme nous pouvons le voir au détour d'un chapeau introducteur « *Où le lecteur est invité à identifier par lui-même l'auteur du 19e siècle dont Voltaire s'est, non sans un certain cynisme, clairement inspiré au 18e siècle dans l'un de ses contes.* »²⁵¹. Cette invitation à découvrir la littérature et ses singularités doit donner aux lecteurs l'envie de lire l'œuvre dont il parle. Il met donc en scène un lecteur fictif aux attitudes variées : des lecteurs créatifs qui lisent sans idées préconçues sur le texte (des « *Happy Few* ») et un lectorat plus sceptique face à ses théories.

Paradoxalement, il est surprenant de constater que la vision du lecteur idéal des narrateurs fictifs ne correspond pas du tout à celle que le véritable Pierre Bayard s'en fait. En effet, les narrateurs soutiennent des théories problématiques dans le sens où elles ne peuvent pas être sérieusement recevables. Les narrateurs déploient des stratégies argumentatives poussées pour que l'on adhère à leurs idées. Par exemple, le fait de considérer que deux textes sont du même auteur parce qu'ils ont des points communs paraît absurde. Par ailleurs, à propos de *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, Bayard explique lors du colloque organisé par Antoine Compagnon qu'« il est absurde de défendre l'idée selon laquelle il importe d'apprendre à ne pas lire. Ce n'est, en tout cas, certainement pas la fonction des enseignants à mon sens, surtout dans les temps qui courent, d'inciter les étudiants à se détourner de la lecture. »²⁵². Ces idées absurdes, à contre-courant de la *Doxa* servent en réalité à faire se questionner le lecteur sur sa pratique de la lecture et sur les modalités de l'interprétation. Cet énoncé montre bien que Bayard prend de la distance avec ses propres théories et a conscience de leur caractère en partie invraisemblable. De plus, il ajoute que son degré d'adhésion à ses propres théories varie en fonction des jours, voire des moments de la journée :

²⁵⁰ Pierre Bayard, *Le plagiat par anticipation*, *op. cit.*, p.30.

²⁵¹ Pierre Bayard, *Ibid.*

²⁵² Pierre Bayard, « Pour la fiction théorique » [En ligne] In : Colloque d'Antoine Compagnon, Collège de France, « Aux côtés de la littérature : dix ans de nouvelles directions », *op. cit.*

Ainsi, le texte, à un premier niveau de lecture apparaît-il comme tissé d'énoncés qui me représentent et d'autres en lesquels j'ai peine à me reconnaître. Mais la deuxième incertitude est plus difficile encore à gérer. Elle concerne des énoncés pour lesquels mon sentiment d'adhésion est variable, c'est-à-dire, si je les reconnais ou non comme valides puisqu'il me paraît certains jours totalement aberrants quand ils me semblent à d'autres moments marqués au coin du bon sens. Or, ces énoncés ambigus ne sont pas isolés. Ils constituent même la trame du livre.²⁵³

Cette difficulté à déterminer dans quels énoncés l'auteur se reconnaît ou non montre bien que, lorsqu'il écrit, l'écrivain est pris dans un mécanisme de création qu'il ne saisit pas entièrement. Afin de savoir dans quels propos il se reconnaît, il faudrait que Bayard retrouve exactement quel était son état d'esprit au moment où il écrivait. Finalement, les narrateurs gardent une part de mystère, même pour le créateur.

Paradoxalement, le but des narrateurs est que le lecteur adhère à ses théories et qu'il les prenne au premier degré. En revanche, l'auteur, comme nous l'avons déjà dit, se montre affligé à l'égard des lecteurs qui prennent ses essais au premier degré. Auteur et narrateur ne partagent donc pas exactement le même projet. Pierre Bayard en tant qu'auteur souhaiterait que son lecteur garde son esprit critique tandis que le narrateur a pour but qu'il adhère à ses théories et qu'il en reconnaisse le génie. Les critiques universitaires peuvent se montrer particulièrement sévères à l'égard de ses thèses. Par exemple, les spécialistes de Proust, à propos du livre *Le Hors-sujet : Proust et la digression* lui rétorquent que l'intérêt d'*A la recherche du temps perdu* est justement dû aux digressions et que ce ne serait plus *La Recherche* si on les supprimait²⁵⁴. A cause de ses énoncés ambigus, la légitimité de Bayard est souvent remise en cause par les chercheurs alors que c'est précisément une marque stylistique et artistique de sa critique. Les lecteurs qui réagissent ainsi sont en réalité tombés dans le piège du narrateur et n'ont pas su déceler qu'il s'agit en partie de critique fictionnelle.

Par ailleurs, nous pouvons affirmer que Bayard aime manier le paradoxe. En effet, les trois livres prônent la disparition des grilles de lectures vectrices de paradigmes et donc d'appauvrissement de la lecture. Or, ces narrateurs trop convaincus de ce qu'ils racontent s'enferment également dans une grille de lecture... C'est particulièrement marquant dans *Le Plagiat par anticipation* où le narrateur réduit ses analyses des œuvres au fait qu'une œuvre écrite a nécessairement été plagiée par un auteur du passé. Il met en place un stratagème afin de déterminer qui plagie mais il en vient toujours à affirmer que c'est l'auteur antérieur qui vole des idées.

²⁵³ *Ibid.*

²⁵⁴ Dans l'article « L'ouvrage de théorie potentielle » [En ligne], disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-vacarme-2012-1-page-218.htm>, *op. cit.*, p.236, une des questions portait sur la manière de sélectionner le bon du mauvais lecteur :

« Vous demandez à vos lecteurs de savoir trancher entre ce qui est sérieux et ce qui ne l'est pas: est-ce une façon de sélectionner entre les « bons » lecteurs et les autres? »

Oui, mais cela m'a valu des agressions répétées au fil des livres, aussi bien de journalistes que de collègues de l'Université... Les attaques ont commencé avec *Le Hors-Sujet*: il y a quand même eu des articles sérieux m'expliquant que cela n'avait pas de sens de retirer les digressions parce qu'elles avaient été voulues par Proust! »

Indépendamment des vraisemblances historiques, il existe une autre manière, dans les cas incertains comme celui-ci, de trancher entre le plagiat et le plagiat par anticipation. Elle consiste à se demander quel est le texte le plus important et quel est le texte secondaire, ou, si l'on préfère, quel est le *texte majeur* et quel est le *texte mineur* qui s'en inspire discrètement.²⁵⁵

Enfermé dans ses certitudes, le narrateur du *Plagiat* en vient finalement à créer une grille de lecture qui consiste en l'identification du « texte majeur » et du « texte mineur », ce qui implique un « mouvement de fermeture de la pensée »²⁵⁶. Les deux autres narrateurs sont beaucoup plus nuancés dans leur approche de la littérature. Ainsi, même si le narrateur d'*Et si les œuvres changeaient d'auteur ?* invente lui aussi une nouvelle grille de lecture des textes qui consiste à lire un livre comme s'il avait été écrit par quelqu'un d'autre il a le souci de ne pas figer en l'analyse. Par ailleurs, le titre « Et si » implique une distance avec la méthode présentée. Elle est vue comme une hypothèse. La méthode est d'emblée vue comme un exercice d'esprit, d'érudition. On change un nom d'auteur pour voir ce que cela peut apporter à l'analyse mais on n'oublie pas qu'il s'agit d'un jeu :

Rien, en effet, ne serait plus éloigné du principe même du changement d'auteur que la réattribution définitive d'un nom à une œuvre, sous prétexte que tel auteur, eu égard à telle ou telle circonstance spatiale ou temporelle, lui convient mieux et donne même le sentiment d'en être le véritable créateur.²⁵⁷

Pour en revenir à l'exemple qu'il a utilisé en mentionnant le critique Samuel Butler, Pierre Bayard trouve la démarche intéressante puisqu'il la reprend dans son livre mais il reproche néanmoins à ce critique de vouloir absolument prouver de manière certaine et définitive que le livre ait été écrit par une femme. Il lit *L'Odyssée* en prenant son hypothèse pour vraie et ainsi veut figer le sens du texte et lui faire dire ce qui n'est en fait qu'un reflet de sa propre subjectivité.

En brouillant les repères entre auteur et locuteur, l'écrivain met en scène une nouvelle figure d'auteur, celle d'un critique littéraire qui veut piéger ses lecteurs mais dans un but noble : lui donner envie de lire les textes dont il parle. Si nous nous intéressons aux indices d'énonciation nous pouvons constater que le « je » des narrateurs n'est pas toujours en adéquation avec les pensées de l'auteur. L'auteur n'est pas représentatif des pensées des énonciateurs intratextuels. Il crée un narrateur différent de ses propres convictions et crée une « incertitude de l'énonciation »²⁵⁸. La situation d'énonciation qu'il instaure est toujours fictive. Ces énonciateurs fictifs lui permettent de donner à réfléchir aux lecteurs sans leur inculquer de théorie toute faite, le lecteur sachant qu'il s'agit de fiction. Partant toujours de situations ayant pu être vécues par des lecteurs comme l'impression que la littérature a pu anticiper des événements futurs, il théorise sur

²⁵⁵ Pierre Bayard, *Le plagiat par anticipation*, op. cit., p.44.

²⁵⁶ Pierre Bayard, *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?*, op. cit., p.56.

²⁵⁷ Pierre Bayard, *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*, op. cit., p.151.

²⁵⁸ *Pour une critique décalée - Autour de Pierre Bayard*, op. cit., p. 26.

ces situations de lecture. Il se met d'abord en scène en tant que lecteur ou que non-lecteur. C'est particulièrement marquant dans *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?* où le narrateur précise systématiquement son degré de connaissance des différents livres entre « livre inconnu : LI » LP : livre parcouru », « LE : livre évoqué », « LO : livre oublié »²⁵⁹. Ce sont toujours les questionnements que le narrateur s'est posé en lisant qui sont à l'origine de l'écriture de ces essais. Il s'agit donc d'une expérience empirique. Les exemples utilisés sont issus des expériences de lecture du narrateur. Contrairement à des essais de sciences humaines classiques qui mobilisent plutôt le « on » ou le « nous », les narrateurs s'expriment souvent à la première personne comme s'ils avaient conscience qu'ils sont les seuls à soutenir de telles théories :

Où donc situer Sterne ? Il ne fait pour moi guère de doute que sa place littéraire n'est nullement au 18e siècle, même si je ne conteste pas qu'il en fasse historiquement partie. Je serais tenté de dire que nous ne sommes pas encore capables de mesurer sa place réelle, et que le roman moderne, même dans ses avancées les plus audacieuses, ne l'a pas encore rejoint.²⁶⁰

Le narrateur du *Plagiat* est donc le seul à soutenir que Sterne est fondamentalement vingtiémiste. En utilisant le pronom personnel renforcé « moi » il met l'accent sur ce qu'il juge être une découverte majeure. Généralement, quand il utilise le nous, c'est qu'il implique également le lecteur. Par exemple, il s'adresse aussi aux lecteurs quand il déclare dans *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?* : « Une seconde partie sera consacrée à l'analyse de situations concrètes dans lesquelles nous pouvons être conduits à parler de livres que nous n'avons pas lus. »²⁶¹. Il implique le lecteur dans ses questionnements afin de le mettre sur un pied d'égalité, le narrateur visant à instaurer un dialogue avec lui. Le fait d'impliquer le lecteur constitue un procédé rhétorique.

Chez Pierre Bayard, le discours a une valeur performative. Le fait d'énoncer ses hypothèses de lecture les font exister aux yeux du lecteur indépendamment de leur véracité. Bayard parvient à démontrer que ce plagiat est effectif par des analyses d'extraits des œuvres. Il en est de même dans *Et si les œuvres changeaient d'auteur*. Le fait de proposer une nouvelle analyse des textes donne à voir aux lecteurs un aperçu de ce qu'auraient pu être ces textes. Le narrateur incite d'ailleurs le lecteur à faire les changements d'auteur qu'il lui plaira.

²⁵⁹ Pierre Bayard, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, op. cit., p.9.

²⁶⁰ Pierre Bayard, *Le plagiat par anticipation*, op. cit., p.114.

²⁶¹ Pierre Bayard, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, op. cit., p.16.

4. Entre herméneutique, anarchie interprétative et délire d'interprétation

En niant l'intention d'auteur, Bayard ouvre les possibilités de lecture. Or, en s'autorisant autant de libertés avec les textes, il laisse son lecteur libre de produire des interprétations erronées qui trahissent l'œuvre. Dans la préface du *Texte du Lecteur*, il explique que le texte du lecteur peut faire peur. On a tendance à trop se méfier de la subjectivité dans l'analyse. Or, c'est par la lecture subjective que l'œuvre est actualisée et qu'elle fait sens d'où la notion paradoxale de « vérité subjective »²⁶² déjà citée. L'inconscient du sujet-lecteur est producteur de sens, autant que l'auteur. Nous sommes donc ici proches des théories de Bellemin-Noël et de son inconscient du texte. La textanalyse met l'auteur de côté au profit du lecteur. Elle utilise les thèses de Freud pour lire un corpus littéraire. Il s'agit pour Bellemin-Noël, tout comme pour Bayard de rendre le texte vivant pour les lecteurs singuliers. Ainsi, l'analyse d'un texte est différente de celle où l'on se baserait sur le vécu d'un auteur. En étudiant l'inconscient du lecteur, nous étudions en fait son imaginaire, la fluctuation de sa mémoire, la manière dont ses expériences personnelles influencent son interprétation du texte.

Pour qualifier ses essais, Bayard emploie les termes d'« autographie », de « critique créatrice », d'« infratexte », de « lecture critique », de « poétique de la lecture », de « pratique du détour », de « réécriture », de « texte de lecture », de « texte imaginé », de « texte refiguré », de « texte singulier »²⁶³. L'utilisation du terme « autographie » est curieuse. En effet, il s'agit d'une technique utilisée en imprimerie et permettant de faire des lithographies, de produire une impression en tirage limitée d'une œuvre d'art. Le fait de qualifier un essai critique d'autographie est donc une métaphore. En nommant ainsi sa critique, Bayard fait d'elle une inscription des différents arts qu'elle mentionne. En effet, toutes les œuvres citées font l'objet d'un commentaire et donc d'une inscription au sein de la démonstration de l'auteur. Le terme d'« infratexte », en revanche, est une invention de Bellemin-Noël :

Baignant dans l'« infratexte » commun de mon expérience du monde et des êtres, je dégage, je recompose, je compose de nouveau – un peu comme le fait, en musique, la si bien nommée interprétation – au bout du compte je constitue dans ce qu'on appelle une œuvre littéraire ce trajet de lecture qui seul, peut-être, mériterait d'être appelé texte, et qui est tissé par la combinaison fluctuante de la chaîne de ma vie avec la trame des énoncés une fois pour toutes combinés par l'auteur.²⁶⁴

L'infratexte est synonyme de l'inconscient du texte. Ce terme désigne donc les itinéraires de lectures propres à chacun des lecteurs. Ce n'est pas le texte en lui-même, les mots inscrits sur le papier qui méritent d'être appelés « texte » mais bel et bien la manière dont un lecteur l'actualise et se l'approprie. La mention de la « critique créatrice » rappelle celle conçue par Oscar Wilde dans

²⁶² Pierre Bayard, *Comment parler des faits qui ne se sont pas produits ?*, op. cit., p.19.

²⁶³ *Le Texte Du Lecteur*, op. cit., p.14.

²⁶⁴ Jean Bellemin-Noël, *Plaisirs de vampire*, Paris, PUF, 2001, p.21.

« La critique est un art », modèle de commentaire que Bayard veut reproduire dans ses textes en se faisant lui-même artiste. La « poétique de la lecture » renvoie justement à cette démarche. Elle désigne la loi de fabrication de la littérature, la fabrication des œuvres. C'est donc la manière dont le lecteur s'approprie le contenu d'une œuvre ou d'un texte et le fait qu'il participe, en l'actualisant, à la création du livre lu. La « lecture critique » désigne le regard critique que le lecteur porte sur le texte, des simples jugements et points de vue sur l'œuvre à la démarche de commentaire et de recherche. La « pratique du détour » consiste à recourir aux autres arts pour en expliquer un autre, par exemple, utiliser les procédés du cinéma pour analyser la littérature ou inversement. C'est une méthode de lecture qu'il prône dans *Le Détour par les autres arts : pour Marie-Claire Ropars*²⁶⁵. Il n'est pas très étonnant que Bayard dise de ses textes que ce sont des réécritures étant donné que c'est le propre de la critique interventionniste de modifier les textes et donc de les réécrire. Il s'agit de changer le dénouement des textes soit pour les améliorer dans *Comment améliorer les œuvres ratées ?* soit, tout simplement pour changer notre regard sur ces textes et aider le lecteur à mieux en apprécier les subtilités. Le « texte de lecture » fait référence au titre de l'ouvrage collectif « *Le Texte du lecteur* ». Il est ce qui se donne à lire, c'est le texte en lui-même tel qu'il est inscrit. D'abord vierge de toute interprétation avant lecture, il prend tout son sens quand le lecteur s'en empare. Le « texte imaginé » est celui que le lecteur se représente mentalement en lisant, comme un film qui commence à se dérouler sous ses yeux au fur et à mesure qu'il avance dans l'intrigue. Le « texte singulier » est unique à chaque lecteur, c'est la manière singulière dont il s'approprie un texte, ce qui fait qu'on ne peut pas communiquer à propos de nos lectures car notre interlocuteur ne les aura pas lues de la même manière. Enfin, le « texte refiguré » est le texte recréé par le critique interventionniste. Il est reconfiguré car réécrit et l'auteur y propose de nouvelles hypothèses de lectures originales. C'est justement de l'erreur créatrice dont il est question.

Les lectures sont riches d'un nouveau sens et sont une marque de littérarité. L'erreur créatrice est finalement vue comme une philosophie de la réception poétique, ainsi, il n'est pas nécessaire pour le lecteur d'avoir le bagage suffisant pour lire. Entre le texte du lecteur érudit, celui du professeur par exemple et celui de son élève il y a un écart incommensurable. L'élève et le disciple ne lisent en réalité pas le même texte, n'ayant pas les mêmes références culturelles.

Paradoxalement, il prône un certain usage de l'anarchie interprétative. Il emprunte cette notion de délire d'interprétation à Roland Barthes qui y fait référence dans son article « La critique » dans *Critique et Vérité* :

Le critique ne peut dire « *n'importe quoi* ». Ce qui contrôle son propos n'est pourtant pas la peur morale de « délirer » ; d'abord parce qu'il laisse à d'autres le soin indigne de trancher péremptoirement entre la raison et la déraison, au siècle même où leur partage est remis en cause ; ensuite parce que le droit à « délirer » a été conquis par la littérature depuis Lautréamont au moins et que la critique pourrait fort bien entrer en délire selon des motifs

²⁶⁵ *Le Détour par les autres arts : Pour Marie-Claire Ropars, op. cit.*

poétiques, pour peu qu'elle le déclarât ; enfin parce que les délires d'aujourd'hui sont parfois les vérités de demain(...).²⁶⁶

L'idée que la critique peut « entrer en délire » a été reprise par Bayard puisqu'il y fait volontiers la promotion, voire l'éloge du délire d'interprétation. Ce délire est à l'origine d'une création littéraire nouvelle. Nous pouvons rapprocher le délire d'interprétation du délire traditionnellement lié à la création, à la représentation du créateur en crise de folie. Celui-ci a été théorisé par des auteurs comme Didier Anzieu, dans le prolongement de thèses de psychanalystes anglo-saxons comme Melanie Kleine. En effet, Anzieu détaille cinq phases de la création, parmi lesquels le saisissement créateur :

L'inspiration peut surgir inopinément, comme un rêve que le futur créateur fait les yeux ouverts (elle survient même parfois sous forme d'un rêve nocturne) et dont il lui suffit d'enregistrer le message et de conserver le dynamisme jusqu'à l'achèvement rapide du travail de composition.²⁶⁷

Le créateur selon Didier Anzieu, pendant le processus de création est dans un état second, entre en transe, subit une dissociation de la personnalité. Toutefois, le délire que Bayard met en scène avec des narrateurs paranoïaques n'est pas entièrement de cette nature. Il s'agit plutôt d'un délire paranoïaque. Il s'agit d'un délire structuré, d'une réorganisation du monde que nous pouvons voir en particulier dans les différentes formes de théories complotistes comme dans ses réinterprétations des romans policiers. Finalement, il est faux de penser que la subjectivité nous détournerait du vrai sens de l'œuvre. Elle est au contraire le meilleur moyen d'entrer dans un texte.

On pourrait toutefois penser que la critique prône un relâchement de l'analyse, un relativisme des valeurs, considérant alors que toutes les interprétations sont possibles et valables. Ce n'est toutefois pas le cas. Dans la préface du *Texte du lecteur*, il précise que le lecteur doit pouvoir justifier ses choix d'analyses pour qu'elles soient les plus justes possibles²⁶⁸. Finalement, les lectures créatives « enrichi[ssent] tout à la fois notre lecture de l'œuvre et notre perception de l'auteur »²⁶⁹.

Il en est de même dans *Le Plagiat par anticipation* où « La double conséquence du plagiat réciproque est que, par ce jeu symétrique d'influences, chaque texte enrichit l'autre et même le transforme »²⁷⁰. L'erreur créative permet d'enrichir le lecteur. Il suffit de déplacer les paradigmes pour enrichir la compréhension du texte sans pour autant en modifier la lettre. Cette idée que l'erreur d'attribution peut créer un nouveau sens de l'œuvre et qu'elle en enrichit la portée peut être rapprochée du concept de « trahison créatrice »²⁷¹ théorisée par Robert Escarpit, fondateur des

²⁶⁶ Roland, *Critique et vérité* [1980], Paris, Points, Coll. « Essais », 1996, p.70.

²⁶⁷ Didier Anzieu, *Le Corps de l'œuvre*, Paris, NRF Éditions Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », p.20.

²⁶⁸ *Le Texte Du Lecteur*, op. cit.

²⁶⁹ Pierre Bayard, *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*, op. cit., p.80.

²⁷⁰ Pierre Bayard, *Le plagiat par anticipation*, op. cit., p.54.

²⁷¹ Robert Escarpit, « Le littéraire et le social », in *Actes du VIe congrès de l'Association internationale de littérature comparée* (31 août – 5 septembre 1970), 1975, p. 28.

sciences de l'information et de la communication et sociologue littéraire. Même si ce critique emploie ce terme surtout pour qualifier les erreurs de traduction, on peut aussi appliquer cette théorie à la littérature. En effet, la traduction parfaite est impossible du fait des différences linguistiques, de l'absence d'équivalence entre des mots qui oblige à faire des choix, ce qui conduit à des approximations. Traduire, c'est déjà interpréter et potentiellement commettre des erreurs. Il en est de même pour l'analyse littéraire. On ne peut prétendre déceler tous les sens d'une œuvre et être fidèle à l'intention d'auteur :

Traduttore, traditore n'est pas une veine formule, mais l'affirmation d'une nécessaire réalité. Toute traduction est en quelque sorte trahison, mais trahison peut-être créatrice quand elle permet au signifiant de signifier quelque chose même si le signifié original est devenu insignifiant. Or toute lecture hors contexte – et c'est le cas de la plupart des œuvres quand elles sont lues hors de la communauté des intellectuels – est à quelque degré traduction.

[...]

*Est littéraire une œuvre qui possède une « aptitude à la trahison », une disponibilité telle qu'on peut, sans qu'elle cesse d'être elle-même, lui faire dire dans une autre situation historique autre chose que ce qu'elle a dit de façon manifeste dans sa situation historique originelle.*²⁷²

C'est exactement la démarche qu'adopte Bayard. Il fait dire autre chose à l'œuvre que ce qu'elle signifiait initialement en changeant volontairement le contexte de création. Comme c'est le cas pour Bayard, les erreurs sont vues par Escarpit comme un gain pour l'interprétation. Nous pouvons comparer les analyses de Bayard comme des trahisons créatrices des œuvres qu'il commente. Cette apologie du mensonge créatif que constitue l'ensemble de ces textes possède bien cette « aptitude à la trahison » qu'évoque Escarpit mais, une trahison créatrice qui enrichit le sens de l'œuvre par la promotion des contresens.

Pour le sociologue littéraire, l'interprétation, du fait des différences entre les lecteurs et l'auteur (ils n'appartiennent pas à la même époque, à la même ère socioculturelle) « implique d'innombrables contresens, mais des contresens qui viennent s'ajouter au sens et, quelle que soit la pauvreté de l'apport, l'enrichissent en fin de compte. C'est ce phénomène qu'[il a] appelé la « trahison créatrice » ».²⁷³

Pierre Bayard et Robert Escarpit ont en commun la même vision du contre-sens qui est, paradoxalement aussi porteur de sens. Le sens que le lecteur donne à l'œuvre quelle que soit la pertinence de celui-ci fait aussi partie des possibles du texte et on aurait tort de priver le lecteur de sa liberté imaginative. Lorsqu'on lit il y a une infinité de sens possibles et le contresens en fait partie. Il est aussi porteur de sens même si ce n'est pas celui qui était initialement prévu par l'auteur. Ici, il est utilisé comme un moyen de relire l'œuvre avec un regard nouveau afin de se défaire de certains préjugés. Par ailleurs, l'erreur créatrice ou « trahison créative » est une marque de la littérarité de l'œuvre que l'on étudie. Une œuvre littéraire, une fois publiée, est écrite pour avoir

²⁷² *Ibid.*

²⁷³ Robert Escarpit (1966). De la littérature comparée aux problèmes de la littérature de masse. *Études françaises* [En ligne], 2 (3), 349–358, disponible à l'adresse : <https://doi.org/10.7202/036243ar> consulté le 31 mai 2020.

une portée qui dépasse son contexte de création, d'où les erreurs d'interprétation inévitables, même minimales. Le contexte historique différent du nôtre ne doit pas nous empêcher de lire sous prétexte que l'on ne peut pas tout comprendre d'un texte.

Pierre Bayard produit des réécritures des textes lus, les erreurs volontaires d'attribution étant finalement une preuve de son appropriation des œuvres dont il a assimilé le contenu. Le délire d'interprétation est un moyen d'écrire de la critique littéraire et de faire de ses essais des œuvres d'art à part entière.

5. L'*hybris* du narrateur

Dans *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?* le critique interventionniste insiste sur l'excellence de sa méthode critique : « Ainsi présenté, le projet de la littérature appliquée paraît inattaquable et il est difficile de comprendre son échec. »²⁷⁴. Dans les différents livres que nous étudions, il se montre particulièrement sûr de lui alors que les projets qu'il propose sont véritablement ambitieux. Dans *Le Plagiat par anticipation*, il prétend que sa méthode « permettr[a] rien moins qu'une refondation de l'histoire littéraire. »²⁷⁵. Par ce livre, il se propose donc de réécrire toute l'histoire de la littérature. Ce projet démesuré semble irréalisable par un excès d'ambition.

Comme dans une pièce de théâtre ou un roman, les narrateurs ont une personnalité propre. Ils peuvent être rapprochés des enquêteurs de romans policiers qui sont persuadés de pouvoir à coup sûr trouver le coupable. Les narrateurs sont des herméneutes, c'est-à-dire des enquêteurs littéraires persuadés qu'ils trouveront une nouvelle manière singulière de lire les textes et qu'ils parviendront à proposer une lecture originale. Les narrateurs oscillent bien souvent entre démesure et modestie comme s'ils se rendaient compte que les projets d'analyses qu'ils imaginent, que les paradoxes qu'ils soulèvent sont irréalisables. Ils se plaisent à réfléchir à des apories conceptuelles mais ce n'est pas parce que ces questionnements ne peuvent pas être complètement résolus qu'il faut s'interdire de questionner nos pratiques de lectures. C'est probablement pour cette raison que Pierre Bayard s'impose des contraintes formelles d'écritures, un nombre limité de chapitres, de sections afin d'éviter de « lasser » son lecteur. Cette concision est nécessaire pour que l'énoncé reste intelligible et accessible. Il n'est pas dans son intérêt de produire un objet textuel trop long. Cet esprit de synthèse permet d'atténuer l'aspect démesuré du projet en le ramenant à une certaine mesure. Les narrateurs peuvent paraître grandiloquents dans les questionnements qu'ils soulèvent et peuvent donner l'impression d'un esprit de supériorité mais ils ne prétendent pas régler les paradoxes qu'ils posent de manière définitive. Par exemple, dans *Le Plagiat par anticipation*, le

²⁷⁴ Pierre Bayard, *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?*, op. cit., p. 18.

²⁷⁵ Pierre Bayard, *Le plagiat par anticipation*, op. cit., p.29.

narrateur a conscience que le projet de rétablir les jeux d'inspiration entre les écrivains peut paraître démesuré, voire irréalisable. Il en est de même pour *Le Titanic fera naufrage* où il se propose cette fois de distinguer ce qui relève de l'anticipation, le fait qu'un écrivain prédise l'avenir ou de prophéties auto-réalisatrices ; des prophéties qui se réalisent parce qu'il s'agit de la volonté des écrivains : « ce caractère anticipateur de la littérature n'est évidemment pas sans poser des problèmes théoriques considérables que ce livre n'entend ni éviter, ni résoudre entièrement tant est grande leur complexité. »²⁷⁶.

Dans chacun de ses livres, il y a à la fois une justification du projet et une certaine modestie de la part des locuteurs. Cette prétention apparente des narrateurs est utilisée dans le but de solliciter des réactions de la part du lecteur afin qu'il ne soit pas passif lors de sa lecture. En faisant entrer le lecteur en sympathie avec les narrateurs fictifs, Pierre Bayard veut donner à son lecteur l'envie de lire de la critique littéraire. Cette critique littéraire romanesque peut constituer une première initiation à la théorie. On peut penser que cette démesure est aussi un moyen de parodier les défauts que l'on a reprochés à la « Nouvelle critique » de Roland Barthes. Raymond Picard qualifie la « Nouvelle critique » d'« imposture », de « pédantes[que] » (p. 39), d'« extrapolation aberrante » (p. 40), de « façon intempérante, propositions inexactes, contestables ou saugrenues » (p. 47), d'« absurdités » (p. 52), de « répertoire de paralogismes » (p. 59), etc...²⁷⁷ Nous pourrions presque appliquer ces termes à Bayard qui émet volontiers, lui aussi, des propositions contestables. En effet, la Nouvelle Critique, tout comme celle de Bayard propose un parcours de lecture subjectif, on prête davantage attention aux thèmes de l'œuvre tout en ayant le souci de la restituer dans un ensemble plus large qui n'est pas sans rappeler la notion de « vue d'ensemble »²⁷⁸ dans *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?* C'est peut-être une manière de rendre hommage à la Nouvelle Critique et de faire des défauts soulignés par Raymond Picard des qualités, l'usage d'analyses originales étant propice à la réflexion littéraire.

B. Quelle temporalité chez Pierre Bayard ?

Dans « Comment j'ai fait régresser la critique »²⁷⁹ qui sert d'introduction au livre de Laurent Zimmermann, Pierre Bayard revient sur les méthodes critiques qu'il a inventées et qui font la spécificité de ses essais. Il consacre la fin de son article à la méthode qu'il a appelée « Critique d'anticipation » qu'il utilise tout particulièrement dans *Le Plagiat par anticipation*, *Demain est écrit* et *Le Titanic fera naufrage* qui forment une trilogie. On en trouve aussi des traces dans *Et si les*

²⁷⁶ Pierre Bayard, *Le Titanic fera naufrage*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », p.17.

²⁷⁷ Roland Barthes, *Critique et vérité*, op. cit., p.16.

²⁷⁸ Pierre Bayard, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, op. cit., p.21.

²⁷⁹ *Pour une critique décalée - Autour de Pierre Bayard*, op. cit., p.19.

œuvres changeaient d'auteur à une moindre échelle, notamment dans le chapitre consacré à *Alice au Pays des Merveilles* par un écrivain surréaliste. Cette méthode consiste à nier la représentation linéaire du temps et à considérer que l'anachronisme, loin d'être un écueil à proscrire permet en réalité de relire l'œuvre avec un regard nouveau.

Dans *Le Plagiat par anticipation*, il définit sa méthode comme une « forme de critique littéraire visant à étudier l'influence, sur les textes, des événements et des textes à venir. »²⁸⁰. Elle consiste à nier la linéarité du temps des œuvres et à affirmer que les écrivains peuvent aussi bien puiser leur inspiration chez des auteurs du passé que chez des auteurs qui n'ont pas encore vu le jour. Si nous nous référons au livre *Le Temps des lettres*²⁸¹, la périodisation des œuvres est en effet fluctuante. Ce livre est consacré à la périodisation du XX^e siècle. Par exemple, dans le chapitre intitulé « Quand commence le xxe siècle littéraire ? Essai de réponse statistique », Michel Bernard montre que l'idée même de siècle n'est en réalité pas pertinente pour penser l'Histoire et la littérature. Il y a en effet un fossé immense entre le début d'un siècle et sa fin et, en réalité, les périodes littéraires ne se découpent pas nécessairement par siècle mais par période. Il écrit par ailleurs que :

(...)dans le champ du littéraire, les illusions, les représentations sont la matière même dont sont tissées les œuvres. L'histoire littéraire est pleine de ces erreurs fertiles qui l'expliquent et la déterminent. Qu'on les partage ou non, les croyances religieuses, scientifiques, morales ou sociales ont gouverné notre histoire littéraire et elles doivent, à ce titre, y être prises en compte. Que des auteurs aient défini leur époque comme une « fin de siècle », que d'autres aient cru en une Renaissance à l'aube d'un siècle nouveau, voilà qui ne peut être écarté dédaigneusement comme une erreur scientifique. L'histoire littéraire n'est, ne peut être que l'histoire des représentations du phénomène littéraire. ²⁸²

Michel Bernard met donc en avant la difficulté d'élaborer une périodisation littéraire. En réalité, ce que nous appelons « période » en littérature sont surtout des phénomènes de représentations. Il existe un imaginaire collectif autour de ces périodes que Bayard essaie justement de mettre en avant en jouant avec les représentations qu'en a le lecteur. Cette négation de la périodisation est un moyen de ne pas contraindre l'analyse qui devient dès lors anti-autoritaire. Nous étudierons ici la manière dont Bayard remet en question la périodisation, la manière dont il valorise les arts à travers les siècles, et enfin, son usage d'une temporalité paradoxale.

²⁸⁰ Pierre Bayard, *Le plagiat par anticipation*, op. cit., p.153.

²⁸¹ Francine Dugast-Portes et Michel Touret, *Le temps des lettres : Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du 20e siècle ?* [En ligne], Rennes : Presses universitaires de Rennes. DOI : 10.4000/books.pur.33265, disponible à l'adresse : <https://books.openedition.org/pur/33265>. Consulté le 16 juillet 2021.

²⁸² Quand commence le xxe siècle littéraire ? Essai de réponse statistique. In *Le temps des lettres : Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du 20e siècle ?*, op. cit.

1. Une remise en question de l'histoire littéraire et de la périodisation.

L'auteur d'*Et si les œuvres changeaient d'auteur ?* ne se contente pas d'opérer des rapprochements entre des textes qui auraient des thèmes similaires. Il pousse à l'extrême la méthode d'analyse des passages parallèles²⁸³. Ici, Pierre Bayard va plus loin que la méthode d'interprétation des passages parallèles qui consiste à dégager les traits de ressemblances explicites entre deux textes. Il l'utilise non pas comme s'il s'agissait de deux auteurs distincts dont les esthétiques peuvent être rapprochées mais comme si les deux œuvres étaient du même auteur :

C'est d'abord évidemment par l'intrigue que *L'Étranger* se rattache clairement au reste de l'œuvre de Kafka. Un personnage au comportement étrange, Meursault, commet un meurtre sans signification, se retrouve traduit en justice et se voit condamné à la peine capitale.²⁸⁴

Il ne se contente pas d'opérer une comparaison entre les deux textes mais il indexe l'œuvre de Kafka à celle de Camus. C'est également marquant quand il analyse *Alice au pays des merveilles* comme si elle était l'œuvre d'un écrivain surréaliste :

Il est pourtant patent, quand on met leurs œuvres respectives en parallèle, que c'est à ce courant artistique que se rattache en premier lieu, et sans d'ailleurs aucunement le dissimuler, l'auteur d'*Alice au pays des merveilles* et de *De l'autre côté du miroir*.²⁸⁵

Pierre Bayard est bien sûr conscient du paradoxe qu'il soulève. En effet, il est impossible et complètement anachronique de prétendre qu'un roman écrit entre 1865 et 1869 puisse s'inspirer d'un mouvement artistique né en 1919. Il y a une contradiction dans les termes qui interdit aux critiques sérieux de se fier à cette analyse. Pour désigner un écrit qui présente les caractéristiques du mouvement surréaliste, les critiques auraient plutôt tendance à dire que ces procédés préfigurent les œuvres des courants surréalistes et absurdes du début du XXe siècle mais pas que leur auteur s'inscrit dans ce mouvement et s'inspire de ses successeurs ! Ainsi, le théoricien sépare l'œuvre de son contexte originel et la replace dans une période historique qui, à ses yeux lui correspond mieux. Par cette interprétation anachronique du passé, il nie le contexte originel du texte. Il privilégie les variations de sens au cours de l'Histoire. Si *Alice au pays des merveilles* a des caractéristiques du mouvement surréaliste alors il n'est pas faux de parler de plagiat par anticipation. Il y a bien une continuité entre l'esthétique d'*Alice au pays des merveilles* et celle du mouvement surréaliste. Seul le lecteur qui connaît les deux contextes historiques peut se rendre compte que ces deux manières d'écrire sont proches l'une de l'autre. Il y a bien un dialogue du présent et du passé entre ces deux

²⁸³ Antoine Compagnon définit ce qu'est la méthode des passages parallèles (*Parallelstellenmethode*) dans *Le Démon de la théorie*, op. cit. p.77 : la méthode d'analyse « qui tend à préférer, pour éclairer un passage obscur d'un texte, un autre passage du même auteur à un passage d'un autre auteur[...] Lorsqu'un passage d'un texte nous pose problème par sa difficulté, son obscurité ou son ambiguïté, nous cherchons un passage parallèle, dans le même texte ou dans un autre texte, afin d'éclairer le sens du passage litigieux. ».

²⁸⁴ Pierre Bayard, *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*, op. cit., p.83.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 72.

œuvres. Cette analyse permet à l'écrivain de montrer que toute analyse littéraire constitue un dialogue entre passé et présent. On le voit bien, par cette analyse, le questionnement sur la temporalité prend tout son sens. Même si le plagiat par anticipation est logiquement faux, il permet tout de même de mettre en avant le fait qu'un auteur peut être, malgré lui, en avance sur son temps. Il met en avant l'impression d'étrangeté qui peut nous saisir à la lecture d'un texte et qui donne le sentiment que ce dernier serait mieux placé à une autre époque. Ainsi, toute œuvre gagne à être interprétée différemment pour en dégager une pluralité de sens. Une interprétation unique n'est pas souhaitable pour l'œuvre. La lecture de différentes œuvres doit dynamiser un désir d'interprétation.

Dans le même temps où il enrichit la lecture de *L'Étranger* en montrant que le livre n'est pas seulement la peinture d'un désarroi ou d'une discordance psychologique, mais aussi une authentique critique sociale et politique, le rattachement de ce roman à l'œuvre de Kafka accroît également notre connaissance de l'écrivain, en témoignant de sa capacité à parler à des lecteurs extérieurs à son pays et à son époque.

Maintenir *L'Étranger* dans le corpus des romans de Kafka, où se trouve manifestement sa place, c'est, on le voit, valoriser à la fois l'œuvre et l'auteur, en permettant à l'une et à l'autre de vibrer de résonances qu'ils portaient déjà en eux-mêmes, mais qui n'avaient pas trouvé d'expression appropriée.²⁸⁶

Ainsi, conférer un nouveau sens à l'œuvre dont elle n'était pas nécessairement porteuse à l'origine permet de la valoriser, de rendre le message de l'auteur plus efficace qu'il ne l'était initialement. Ainsi, il ne trahit pas l'intention originelle de l'auteur puisqu'il en élargit la portée.

2. Une mise en valeur du dialogue des arts à travers les siècles.

Pour Bayard, la tâche du critique littéraire n'est pas de restituer le contexte originel de l'œuvre mais véritablement de les faire dialoguer entre elles. Les analyses de Bayard peuvent faire penser au concept de « Fusion des horizons » théorisé par Gadamer²⁸⁷. Nous interprétons nécessairement en ayant en tête des éléments extérieurs au texte puisque nous sommes en partie déterminés par notre culture, notre époque. Notre horizon n'est pas le même que celui de l'œuvre. Cette fusion des horizons consiste à avoir, avec notre regard sur le contexte actuel et sur notre connaissance du passé, un point de vue critique sur l'œuvre. Cette « fusion des horizons » est également liée au concept d'horizon d'attente de Jauss et possède un arrière plan phénoménologique du fait de la conscience du lecteur face au texte. En effet, Jauss postule que la lecture est, par avance, programmée par le texte, par l'idée que le lecteur s'en fait avant de commencer à le lire. Le livre a une situation originelle et est inscrit dans un contexte mais il a aussi et surtout des sens ultérieurs et anachroniques. Tout individu étant en partie déterminé par sa culture et par son époque,

²⁸⁶ Pierre Bayard, *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*, op. cit., p.91-92.

²⁸⁷ Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, op. cit., p.66-67.

le lecteur est obligé d'opérer des rapprochements malgré lui et de faire des anachronismes. On ne pourra jamais lire comme un lecteur contemporain de Lewis Carroll. L'intention d'auteur ne se réduit donc pas à l'intention originelle, elle la surpasse, la transcende. C'est la raison pour laquelle Lewis Carroll est malgré lui en avance sur ses contemporains. Les textes littéraires sont amenés à dialoguer entre eux. Il y a sans cesse un dialogue des arts.

Celui-ci est particulièrement marquant dans le cadre de l'analyse du *Cri* de Munch attribué par Bayard au compositeur Robert Schumann. Le critique ne place pas de frontière nette entre les arts. Il y a un dialogue constant des différents arts entre eux. Ainsi, *Le Cri* pourrait très bien avoir été peint par Schumann. Pour montrer cet état de fait, il met en avant la folie du compositeur. Si l'on analyse *Le Cri* en prenant pour principal critère la biographie de Schumann, ce rapprochement est possible. En effet, à seize ans il perd sa sœur dans des circonstances dramatiques : elle se noie dans une rivière d'Allemagne : la Mulda. *Le Cri* nous montre un homme horrifié dont le visage est déformé par la souffrance et la stupéfaction. Il peut donc représenter l'état psychologique du compositeur au moment de l'accident. Ainsi, le tempérament angoissé de Schumann se ressentirait dans sa musique mais aussi dans sa peinture :

Pour qui connaît la place passionnelle qu'occupe l'eau dans l'imaginaire de Schumann, l'ensemble de l'étendue bleue, qui semble sur le point de submerger le personnage, prend donc des connotations terrifiantes.²⁸⁸

Pour Bayard, ce cri représenté est aussi un moyen visuel de traduire la folie du poète qui était en proie à des hallucinations auditives.

Cette analyse de Bayard n'est pas dénuée de fondement même si celle-ci a de quoi étonner. En effet Schumann a expérimenté ce dialogue des arts. Le compositeur n'a pas peint de tableau mais il a tenté à deux reprises d'écrire des romans qui resteront inachevés. Que ce soit dans la musique, la peinture ou la littérature, l'art permet d'expié ses souffrances et de les sublimer. Ainsi, les différents arts s'entrecroisent et se complètent. Si Schumann ressent le besoin d'écrire des romans, c'est qu'il y a des choses qu'il ne parvient pas à dire par sa musique.

Mais il est plus intéressant de délaisser les considérations biographiques, toujours réductrices, et de montrer comment *Le Cri* vient exprimer ce que la musique de Schumann ne peut dire, c'est-à-dire une certaine qualité de sa souffrance.²⁸⁹

L'auteur d'*Et si les œuvres changeaient d'auteur ?* analyse l'art de Schumann à la lumière de la théorie des correspondances de Baudelaire. Avec cette théorie des correspondances, le spectateur devient un synesthète, il use de tous ses sens pour appréhender un tableau. La musique de Schumann peut être associée à des couleurs, la représentation picturale du cri à un son. Cette

²⁸⁸ Pierre Bayard, *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*, op. cit., p.139.

²⁸⁹ Pierre Bayard, *Ibid.*, p.140.

conception du dialogue des arts est proche de la critique de Georges Poulet qui concevait le rapport de l'auteur aux lecteurs comme un rapport d'amitié. Les textes sont vus comme un dialogue entre deux consciences : celle du lecteur et de l'auteur. Pour citer Thibaudet « Amitié et création deviennent de la critique quand elles passent à l'écrit et au discours, quand le rapport entre le lecteur et l'auteur se traduit par un dialogue, quand le livre parle, et qu'on lui répond en sa langue. »²⁹⁰. Il y a chez lui à la fois un dialogue des arts et un dialogue entre l'auteur et le lecteur.

3. Une temporalité paradoxale

Pierre Bayard est fondamentalement un auteur comparatiste. En effet, il étudie les relations qui s'établissent entre des textes d'époques et d'ères culturelles différentes. Ces rapprochements de textes l'amènent à malmener la temporalité. Cela se traduit par un rejet de la vision linéaire du temps au profit d'une vision cyclique. Il tend à effacer les frontières entre passé, présent et futur en considérant que les auteurs ne sont pas déterminés par leur époque. Paradoxalement, bousculer la chronologie est pour lui synonyme de création. Ainsi, la création littéraire est vue comme un réseau où les auteurs entrent en communication avec les autres et ce, quelles que soient leur époque et leur ère culturelle. Elle implique des jeux d'influence qui ne sont pas nécessairement régis par une représentation linéaire du temps. La représentation cyclique qu'il propose ressemble à la théorie de l'Éternel Retour de Friedrich Nietzsche. Les œuvres littéraires font retour sur elles-mêmes, ce qui autorisent les jeux d'influence du futur sur le passé. A propos de l'Éternel Retour nietzschéen Bayard écrit d'ailleurs :

Ce qu'elle permet de penser, à titre de métaphore ou de « fiction narrative », c'est l'idée de *cycle*, c'est-à-dire une conception non linéaire du temps, qui ne se laisse plus alors représenter sous la forme convenue d'une ligne horizontale, mais sous celle d'un cercle, ou de toute autre figure marquée par la récurrence.²⁹¹

En effet, une vision cyclique du temps place sur le même plan passé, présent et futur. Mais c'est surtout le lecteur qui a une vision cyclique du temps. C'est une construction mentale. A partir de ses lectures, le lecteur élabore son propre texte en tête, fusion de tous les livres lus. Il dépasse donc les limites de la temporalité.

Par ailleurs, pour préciser sa pensée, Pierre Bayard prend l'exemple de Freud qui refusait de lire les livres de Nietzsche de peur de se laisser influencer par lui. En effet, il est

²⁹⁰ Albert Thibaudet, *Physiologie de la critique*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Critique, Coll. « Les Essais critiques », 1930. Disponible à l'adresse : http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/critique/thibaudet_physiologie/. Consulté le 26 mai 2020.

²⁹¹ Pierre Bayard, *Le plagiat par anticipation*, op. cit., p.88.

possible que deux écrivains aient pris par hasard des traits d'esthétiques communs. L'essayiste fait l'hypothèse que même si Freud se défend d'avoir lu Nietzsche il a pu avoir connaissance de ses théories indirectement, en ayant entendu parler.

Cela dit, une influence plus secrète, celle-là même que semble redouter Freud en prenant soin de se tenir à l'écart de son rival, a pu relier les deux penseurs, et l'on est en droit d'imaginer une sorte de plagiat involontaire, qui aurait conduit Freud, sans s'en rendre véritablement compte, à s'inspirer d'un Nietzsche dont il aurait perçu lointainement des échos, au fil de conversations ou de livres parcourus.²⁹²

Il précise également qu'il est possible que les deux écrivains se soient inspirés des théories de Schopenhauer. Le jeu d'influence étant ici indirect puisque c'est une source d'inspiration commune qui peut conduire deux écrivains à élaborer des théories similaires. Expliquant qu'il serait plus logique de penser que c'est Freud qui a plagié Nietzsche il soutient l'hypothèse inverse. En effet, dans *La Volonté de puissance*, Nietzsche met en avant le fait que nous ne sommes pas nécessairement maîtres de nos pensées. Il réfute le « *cogito ergo sum* » de Descartes supposant que le je n'est pas forcément la cause de la pensée : « Quelque chose pense, mais que ce soit justement ce vieil et illustre « je », ce n'est là, pour le dire en termes modérés, qu'une hypothèse, une allégation ; surtout ce n'est pas une « certitude immédiate »²⁹³. Cette théorie est évidemment proche de la formulation de Freud dans son *Introduction à la psychanalyse* : « Le moi n'est pas maître dans sa propre maison »²⁹⁴. Toutefois, Pierre Bayard a encore recours à une temporalité paradoxale pour expliquer les vrais jeux d'influence entre les écrivains. C'est en effet surtout Freud qui est connu du grand public pour avoir théorisé l'inconscient. C'est parce que le lecteur a en tête les théories freudiennes que le lecteur opère des rapprochements entre ces deux auteurs. Par conséquent, il est le texte majeur. Ce bousculement de la temporalité est utilisé dans le but de produire un récit créateur « la conception cyclique du temps incite aussi à la création »²⁹⁵. Les œuvres littéraires échappent à la linéarité du temps humain dans le sens où elles ont la capacité de nous parler quelle que soit notre époque. Changer la temporalité des œuvres, c'est aussi rendre hommage aux écrivains à travers les siècles. Toujours dans *Le Plagiat*, l'essayiste met en avant sa démarche. Il ne s'agit ni de condamner ni de justifier le plagiat mais de rendre hommage aux auteurs :

Si ce livre est avant tout animé par une exigence morale – redonner à certains écrivains un bien dont ils ont été injustement privés –, il ne se situe pas du tout dans une logique exclusive de condamnation, mais entend également rendre hommage aux auteurs dont il met par ailleurs en cause les méthodes.²⁹⁶

En réalité, l'œuvre littéraire peut être considérée comme intemporelle. Certains écrivains font

²⁹² Pierre Bayard, *Ibid.*, p.84.

²⁹³ *Par-delà le bien et le mal*, UGE, coll. « 10-18 », 1970, p. 38.

Cité par Pierre Bayard, *Ibid.*, p.83.

²⁹⁴ Sigmund Freud, « Une difficulté de la psychanalyse », *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985, p. 186.

²⁹⁵ Pierre Bayard, *Le Plagiat par anticipation*, *op. cit.*, p.90.

²⁹⁶ *Ibid.*, p.14-15.

preuve d'une telle modernité qu'ils semblent appartenir à une autre époque comme Voltaire qui semble utiliser les mécanismes propres au roman policier pour *Zadig* comme l'affirme Bayard dans *Le Plagiat*. Ainsi, les essais de Pierre Bayard sont un hommage au génie des écrivains qui transcende et dépasse leur époque.

Pierre Bayard n'a pas été le premier à mettre en place une temporalité paradoxale. En cela, il est borgésien. En effet, dans *Fictions*, Jorge Luis Borges écrit une nouvelle intitulée « Pierre Ménard auteur du Quichotte » où il déplace l'œuvre de Don Quichotte au XX^e siècle. Lors de cette expérience, il devient le nouvel auteur du texte tout en restant lui-même. Le même texte est écrit par deux auteurs différents à plusieurs siècles d'intervalle dont les sens peuvent pourtant s'opposer car les contextes et les intentions ne sont pas les mêmes. On comprend donc mieux pourquoi Pierre Bayard place cette citation de Borges en exergue de son essai sur les œuvres qui changent d'auteur puisqu'il illustre parfaitement sa théorie des paradigmes. Un même texte peut être lu et interprété différemment par chaque lecteur. Il n'y a pas d'interprétation définitive et univoque d'un texte et la réception d'une œuvre dépend en partie des idées préconçues que l'on a sur l'auteur. Étant donné que l'on n'écrit pas de la même manière au XVI^e et au XX^e siècles, le simple fait de réécrire l'œuvre, même à l'identique, la place dans une ère socioculturelle différente et en influence l'interprétation. Il tente de l'énoncer à nouveau et de produire le même objet textuel que Cervantès mais à une autre époque. En y parvenant, il produit une œuvre originale, différente de celle de Cervantès. Le narrateur de la nouvelle va même jusqu'à dire que l'œuvre de Ménard est meilleure que celle de Cervantès alors qu'il s'agit du même contenu textuel, ce qui est paradoxal. Même si on a l'impression qu'il n'y a aucune différence entre l'œuvre de Ménard et de Cervantès l'esprit des deux textes est profondément différent, c'est comme s'il n'en émanait pas le même contenu. Ainsi, Borgès, tout comme le fait Pierre Bayard prouve que l'esprit d'un texte, c'est son auteur. En changeant, on modifie donc l'esprit du texte. Le déplacement de la temporalité possède donc de nombreux avantages. Il permet de renouveler notre regard sur le texte et de ne pas restreindre nos interprétations.

C/ Une lecture conditionnée par notre culture préalable

Nous n'interprétons pas à partir de rien. En effet, notre approche des textes est en partie conditionnée par notre culture personnelle, ce que nous avons préalablement lu, par ce que nous connaissons de l'histoire littéraire et de l'Histoire. Ainsi, généralement, contrairement à ce qu'affirme Roland Barthes, le lecteur n'interprète pas que le texte, rien que le texte. Par ailleurs, le vécu personnel du lecteur peut orienter son interprétation. Pour illustrer ce fait, Bayard prend l'exemple d'une anthropologiste : Laura Bohannan dans *Enquête sur Hamlet : le dialogue de*

101

sourds et dans *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*²⁹⁷ Cette jeune chercheuse veut entreprendre de prouver que les émotions ressenties à la lecture sont universelles et qu'elles ne dépendent justement pas de notre culture. Elle fait donc lire aux Tivs, une tribu africaine le texte d'*Hamlet* mais les réactions suscitées ne sont pas celles que l'anthropologiste attendait. Les Tiv éprouvent justement des difficultés à analyser le passage d'*Hamlet* comme Laura Bohannon souhaiterait le leur faire entendre. Du fait qu'ils ne croient pas aux fantômes, ils émettent des explications rationnelles pour justifier l'arrivée du spectre et ils remettent sans cesse en cause les relations entre les personnages. Si le paradigme culturel change, l'interprétation en sera nécessairement différente elle aussi. Plus le lecteur sera familier des éléments culturels du texte, plus l'interprétation qu'il produira sera juste. Nous étudierons donc le rôle des paradigmes dans l'interprétation, les liens entre le narrateur et le lecteur et le fait que Bayard s'intéresse à la lecture sociologique.

1. Le rôle des paradigmes dans l'interprétation

Pierre Bayard fait référence à plusieurs reprises à la notion de paradigme de Thomas Kuhn pour justifier ses théories. C'est dans *Structure des Révolutions scientifiques* que Kuhn la détaille. Étymologiquement, il s'agit d'un modèle ou d'un exemple. C'est en effet un modèle de pensée, un consensus entre des communautés scientifiques. Thomas Kuhn explique dans son traité que les scientifiques partagent une manière de penser les sciences et de les appliquer selon un protocole strict mais qui diffère d'une communauté à l'autre. Par conséquent, les scientifiques, dans leur manière de travailler, sont influencés par ces paradigmes :

L'étude historique minutieuse d'une spécialité scientifique donnée, à un moment donné, révèle un ensemble d'illustrations répétées et presque standardisées de différentes théories, dans leurs applications conceptuelles, instrumentales et dans celles qui relèvent de l'observation. Ce sont les paradigmes du groupe, exposés dans ses manuels, son enseignement et ses exercices de laboratoire. En les étudiant et en les mettant en pratique, les membres du groupe apprennent leur spécialité.²⁹⁸

Ainsi, le consensus véhiculé par les paradigmes influencent nos jugements mais ne s'y limitent pas pour autant. Les scientifiques ne sont pas uniquement guidés par les paradigmes mais conservent une part de libre arbitre. Par ailleurs, ils étudient les paradigmes des autres communautés scientifiques pour ne pas risquer de s'enfermer dans une seule méthode :

Toutefois, déterminer des paradigmes communs n'équivaut pas à déterminer des règles communes. C'est là une seconde démarche d'un genre assez différent; elle demande à l'historien de comparer entre eux les paradigmes du groupe, puis de les comparer aux comptes rendus des recherches habituelles du groupe, le but étant de découvrir quels éléments isolables,

²⁹⁷ Pierre Bayard, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, op. cit., pp.76-85.

²⁹⁸ Thomas Kuhn, *La Structure des révolutions scientifiques* [1962], Paris, Flammarion, Coll. « Champs sciences », 2008. p.85.

explicites ou implicites, les membres du groupe peuvent avoir abstrait de leurs paradigmes globaux pour en faire les règles de leurs recherches.²⁹⁹

Bayard reprend la théorie de Thomas Kuhn afin de faire une analogie avec les méthodes de la critique littéraire. Il s'en explique particulièrement dans *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?* où il part du principe que si le lecteur analyse un texte en ayant une idée préconçue à son sujet, cela influencera particulièrement son interprétation et que cela diminuera sa part d'imagination. Si le lecteur interprète en plaquant une clé de lecture psychanalytique sur l'œuvre, cela le conduira à des éléments de compréhension qui seront potentiellement décelables dans d'autres textes et à une uniformisation des textes littéraires :

Parler de la psychanalyse comme de notre système de lecture, c'est la présenter, au sens de Kuhn, comme un *paradigme* à travers lequel, collectivement et individuellement, nous percevons souvent les œuvres, paradigme irréductible à celui d'une autre époque ou d'une autre sensibilité. Ce qui ne signifie pas seulement que nous sommes ses contemporains, mais qu'il est difficile de lire les textes autrement qu'à travers le prisme de ses concepts, et sans être guidés par le type de question qu'elle pose au réel.³⁰⁰

Changer un paradigme, c'est donc modifier sensiblement la question que l'on pose à l'œuvre que l'on interroge. C'est également ce qu'il montre dans *Enquête sur Hamlet* où il met en avant le fait que tous les lecteurs d'*Hamlet* n'adhèrent pas aux mêmes paradigmes, ce qui rend en vérité impossible l'utopie d'une lecture universelle d'*Hamlet*, d'une lecture où tous seraient d'accord. C'est ce qu'il montre avec l'exemple des Tivis également détaillé dans *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?* Avec des publics issus de contexte différent, les questions posées à l'œuvre changent.

Dans *Le Plagiat par anticipation* et dans *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*, il modifie des paradigmes de lecture : le paradigme temporel dans le premier et le paradigme auteur dans le second, conduisant à une réinterprétation complète des textes. Le fait de changer ne serait-ce qu'un élément du texte conduit à une relecture totalement différente. Un rien suffit pour modifier considérablement le visage d'un texte. Par exemple, dans *Comment améliorer les œuvres ratées ?* il veut prouver que des œuvres considérées comme très mauvaises par le narrateur peuvent y gagner à être réécrites, même très sensiblement. Il propose entre autre d'améliorer *L'Amour* de Marguerite Duras qu'il juge trop hermétique et les relations entre les personnages difficilement compréhensibles selon lui. Selon le narrateur, une manière simple de redonner un surcroît d'intérêt à ce texte consisterait à changer son titre ou au moins à indiquer, par une note de bas de page que *L'Amour* de Duras est une suite du *Ravissement de Lol V. Stein* :

Tout titre comportant le prénom de Lol (comme Lol l'amour) modifierait sensiblement la réception du livre (en ce sens, cette amélioration, qui porte sur trois lettres, est la plus économique de toutes celles que nous proposons, avec la suppression des derniers vers de *Dom Garcie de Navarre*).³⁰¹

²⁹⁹ *Ibid.*

³⁰⁰ Pierre Bayard, *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?*, op. cit., p.48.

³⁰¹ Pierre Bayard, *Comment améliorer les œuvres ratées ?*, op. cit., p.146.

Il suffit donc de peu pour modifier le regard sur un texte selon Bayard. Cette notion permet également de mettre en avant la différence entre le texte du lecteur, le texte personnel propre à chacun et celui qui est figé par l'édition. Bayard appelle « Paradigme intérieur » les clés de lecture que nous appliquons aux textes :

À l'œuvre chez chacun mais plus particulièrement perceptible, par les marques qu'ils en laissent, chez ceux qui sont engagés dans une activité de recherche, le paradigme intérieur serait constitué par un groupe de questions personnelles (et par l'articulation entre elles de ces questions), rejouées sur la scène de la recherche, et en modelant inconsciemment et de façon déterminante les directions majeures.³⁰²

Chacun se trouve donc mobilisé dans son activité critique par un paradigme intérieur, c'est-à-dire par un groupe d'interrogations et de liens qui vont modeler les directions majeures de notre recherche, en influant sur son choix et en modifiant le type de question posé à la œuvre. Nous modelons chaque texte à notre image, ce qui fait que toute discussion littéraire est un dialogue de sourds comme l'indique le sous-titre d'*Enquête sur Hamlet*. Certains critiques, qui se réclament pourtant d'un même paradigme, peuvent avoir une lecture tout à fait différente d'une œuvre du fait du paradigme intérieur.

Finalement, ce que Thomas Kuhn disait des sciences s'applique parfaitement à l'étude de la littérature. En effet, Kuhn écrivait que « les écoles guidées par des paradigmes différents sont toujours légèrement en désaccord »³⁰³ et que « l'homme de science possédant un nouveau paradigme ne voit plus les choses de la même manière. »³⁰⁴. En effet, le critique, l'homme de lettres qui remplace un paradigme par un autre ne lit plus le texte de la même manière et c'est l'effet que tente de susciter Bayard en changeant les auteurs des œuvres canoniques afin de modifier nos représentations du texte, nos modèles de pensée. C'est la raison pour laquelle un lecteur qui lit un texte ne le percevra pas de la même manière en fonction de si l'auteur est ou non connu de lui, s'il a lu d'autres textes du même écrivain ou s'il s'est documenté sur l'œuvre et sur son contexte. Notre lecture dépend aussi de ce que nous connaissons du texte.

2. La relation de médiation entre le narrateur et le lecteur

Les textes de Pierre Bayard constituent des moyens de constitution d'un savoir pour le lecteur. Il utilise pour matériau un texte premier, ce que nous pouvons appeler des textes primaires pour étayer ses thèses. En se servant de ces différents textes primaires, il produit un document secondaire, un texte revisité par le prisme de ses méthodes critiques. La notion de texte premier est en elle-même utilisée par Pierre Bayard dans *Le Plagiat par anticipation* :

La première manière d'expliquer le plagiat par anticipation consiste donc à le mettre sur le

³⁰² Pierre Bayard, *Enquête sur Hamlet. Le Dialogue de sourds*, op. cit., p.143.

³⁰³ Thomas Kuhn, *Structure des révolutions scientifiques*, op. cit., p.189.

³⁰⁴ *Ibid.*, p.193.

compte de ce que je propose d'appeler l'*influence rétrospective*. Dans cette hypothèse, dont on peut penser qu'elle permet d'expliquer un certain nombre de plagiats apparents, la prégnance du texte second est telle que le texte premier, alors même qu'aucune malversation ne s'est produite, en porte les traces irrémédiables et se met à lui ressembler. Si elle est décevante pour l'esprit, cette première explication, qui revient à reconnaître qu'il n'y a pas eu plagiat mais illusion de plagiat, ne peut, pour des raisons d'honnêteté intellectuelle, être écartée.³⁰⁵

L'idée d'une influence rétrospective, synonyme du plagiat par anticipation montre bien qu'une fois que nous nous sommes laissés influencer par les analyses du narrateur, nous n'arrivons plus à lire le texte premier de la même manière qu'avant. Comme si, l'apposition d'un second auteur perturbait toute la lecture du livre.

Ainsi, dans *Le Plagiat par anticipation*, le texte premier est l'objet-livre en lui-même et le texte qu'il renferme tandis que le texte second est le texte qui, après la lecture de Pierre Bayard donnera aux lecteurs l'illusion de plagiat. Ainsi, les textes bayardiens sont à la fois des objets fictionnels et informationnels à visée communicationnelle. L'énonciateur s'adresse à un lecteur dans la perspective qu'il adhère à ses théories. Il est résolument tourné vers son interlocuteur, c'est-à-dire le lecteur, qu'il cherche à intéresser et à impliquer en lui donnant de nouvelles perspectives originales pour la compréhension des textes. Il est un médiateur, un intermédiaire entre le texte premier et le lecteur. C'est en cela un médium dans le sens où ses analyses constituent des étapes du cheminement de lecture. Il est celui qui se place entre le lecteur et le texte à commenter. Il est également un médium au sens originel du terme puisque, initialement, il s'agit d'une substance pour allonger l'encre ou la peinture. En effet, en réécrivant les textes premiers, Bayard, métaphoriquement prolonge l'écriture des textes. Il en allonge l'encre dans le sens où il produit un nouveau discours sur ces œuvres. Les livres de Bayard sont aussi des médiums puisqu'ils constituent des moyens d'expression. Par ailleurs, un médium en philosophie est un véhicule de pensée. Pierre Bayard véhicule des idées nouvelles sur les textes, il en enrichit la compréhension. Cette position est particulièrement marquante dans *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?* où il se présente comme un professeur de français qui, même s'il n'a pas lu les textes dont il parle, détient un savoir sur ces mêmes textes qui lui permet d'en parler très précisément et de les resituer dans un contexte, ce qui est le propre de ce qu'il appelle « la critique incompétente ». Il se fait donc le vecteur d'une information à l'intention d'un public. Étant donné que Pierre Bayard insiste sur son statut de professeur de lettres, il s'adresse aux lecteurs comme il s'adresserait à des étudiants dans le cadre d'un cours, parfois de manière informelle. Ainsi, cette insistance sur le fait qu'il ne lit pas ressemble à un dialogue informel sous forme de confession qu'il aurait pu faire à ses étudiants. Pierre Bayard pratique une forme de médiation culturelle en confrontant ses lecteurs aux œuvres. Il reconstruit du sens pour son lecteur et révèle les potentialités du sens, les possibles narratifs des textes littéraires. Par ailleurs, le fait de définir Bayard comme médium nous permet

³⁰⁵ Pierre Bayard, *Le Plagiat par anticipation*, op. cit., pp.62-63.

d'insister sur la fonction sociale du livre qui est destiné à être transmis, communiqué à un lecteur dans la perspective qu'il s'approprie un savoir sur le texte lu. Ainsi, les essais bayardiens sont des espaces de mémoire pour les textes, il enregistre sur le papier les réflexions de l'essayiste qui sont ensuite diffusés à un lecteur puis assimilés par lui. Ses essais deviennent donc des documents au sens où ils restent disponibles pour une relecture, laissent une trace dans l'Histoire et peuvent être utilisés pour s'instruire conformément à l'étymologie du terme document, dérivé de *docere* en latin qui signifie « instruire ». Le lecteur se trouve ainsi transformé par la lecture des thèses de Bayard. Les interprétations personnelles de l'essayiste quittent l'espace intime de l'auteur pour gagner celui du lecteur. Il abolit ainsi la distance traditionnellement associée entre l'auteur et le lecteur.

Selon Daniel Jacobi :

La médiation correspond à toutes les formes d'intérêts à caractère culturel organisés à l'attention des visiteurs. Elle est médiation dans la mesure où elle se situe entre le patrimoine et les publics avec la volonté de contribuer, aussi bien à favoriser le moment de plaisir de la découverte ou un temps de délectation, qu'à faciliter le travail d'appropriation des connaissances.³⁰⁶

Pierre Bayard a bel et bien une démarche de construction du sens des textes pour un public tout en veillant au plaisir de la découverte. Robert Escarpit explique dans *Le Littéraire et le social* que « Le médiateur est d'abord lecteur, puis il dégage de son expérience de lecture une image du projet qu'il assume comme son propre projet et qu'il réalise comme l'écrivain avait réalisé le projet initial. »³⁰⁷. C'est précisément ce que fait Bayard qui crée une nouvelle œuvre à partir d'un matériau déjà existant : les textes sur lesquels il s'appuie pour en prolonger les interprétations. En tant que critique d'art et professeur d'université, Pierre Bayard facilite pour le lecteur la compréhension des œuvres lues. Il facilite la compréhension par la construction de nouveaux sens pour les lecteurs.

Dans un article publié dans la revue *Hermès*³⁰⁸ « L'art, permetteur d'une tierce connaissance », Iann Simms évoque, en citant Laurent Zimmermann la critique littéraire de Pierre Bayard : « Bayard tente de faire émerger des savoirs immanents dans des œuvres littéraires. ». Pour parvenir à cette conclusion, il s'appuie sur une citation de Laurent Zimmermann dans l'article « L'impossible immanence »³⁰⁹ (2003) : « L'œuvre, dans la singularité de l'expérience à laquelle elle nous confronte, fabrique du savoir »³¹⁰. Ainsi, le travail du critique permet de rendre accessible un texte à son lecteur. Il permet l'émergence de nouveaux sens. Il contribue à la réévaluation interprétative du texte premier. Le texte second, c'est-à-dire le texte critique, éclaire le texte

³⁰⁶ Daniel Jacobi, *La communication scientifique : discours, figures modèles*, Presses universitaires de Grenoble, 1999.

Cité par Félicie Contenot, « La médiation au service de la confluence du musée et de la bibliothèque » [en ligne], BBF, disponible à l'adresse : <https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2011-04-0011-002#note-3>, consulté le 20 juillet 2021.

³⁰⁷ *Le Littéraire et le social : Éléments pour une sociologie de la littérature*, sous la dir. de Robert Escarpit, Paris, Flammarion, Coll. « Champs N°5 », 1970, p.31.

³⁰⁸ Iann Simms, « L'art, permetteur d'une tierce connaissance », *op. cit.*

³⁰⁹ Laurent Zimmermann, « L'impossible immanence » [En ligne], *op. cit.*

³¹⁰ Iann Simms, « L'art, permetteur d'une tierce connaissance », *op. cit.*

premier. Par sa critique, Pierre Bayard contribue à la créations de nouvelles fictions narratives. Il poétise la critique et se fait artiste. Il souhaite susciter un questionnement en envisageant d'autres possibles, d'autres potentialités aux texte comme les oulipiens et invite les lecteurs à remettre en question la manière qu'ils ont de lire. C'est particulièrement marquant dans *Le Plagiat par anticipation* quand il tente de piéger les spécialistes de Proust. Pierre Bayard essaie volontairement de tromper son lecteur, y compris un lectorat averti puisqu'il cherche à tromper les connaisseurs de l'œuvre proustienne. Il commence par affirmer qu'il va prendre l'exemple de Proust sans citer l'œuvre dont il tire sa source et en écrivant : « Je partirai, pour introduire cette réflexion, de quelques lignes empruntées à Marcel Proust, que les spécialistes de l'écrivain reconnaîtront sans difficulté »³¹¹. Les critiques de Proust ne reconnaîtront bien entendu pas ce passage puisqu'il est extrait du livre *Fort comme la mort* de Guy de Maupassant. Il éprouve du plaisir à imaginer ses lecteurs en train de se demander de quel livre de Proust il peut bien s'agir. Quant aux lecteurs non familiers de l'univers proustien, ils ne se poseront même pas la question et accorderont du crédit à la parole de Bayard, croyant véritablement qu'il s'agit d'un extrait de l'œuvre de Proust par la similitude des thèmes abordés dans *La Recherche*. Il tente de manipuler le lecteur pour que le chercheur qui connaît l'œuvre de Proust se morfonde de ne pas reconnaître le passage. Il le fait pour renforcer l'illusion de plagiat déjà évoqué plus haut. Étant donné que le lecteur l'a dans un premier temps cru pour le fait qu'il s'agissait d'un proustien, il sera plus à même d'adhérer à sa vision des choses. Le lecteur sera bien forcé de reconnaître qu'il existe des similitudes indéniables entre les deux textes comparés et sera plus à même d'adhérer à la théorie du plagiat par anticipation. En effet, il applique le phénomène de la mémoire involontaire du texte de Proust au texte de Maupassant. Il plaque sur le texte de Maupassant un paradigme de lecture proustien, le phénomène de mémoire involontaire afin de montrer aux lecteurs qu'un changement dans la grille de lecture modifie profondément notre manière d'aborder un texte. Il n'avoue qu'à la page 42 qu'il ne s'agit en réalité pas de Proust mais de Maupassant. Il fait adhérer le lecteur à une fausse vision, une fausse analyse avant de lui avouer la vérité, provoquant sans doute le soulagement des chercheurs.

Ainsi, Pierre Bayard est bien un médiateur, un facilitateur de compréhension pour son lecteur. En se plaisant à imaginer l'attitude troublée de son lecteur face à ses théories, il l'invite en réalité à une lecture attentive et, aussi, à ne pas prendre tous ses énoncés au premier degré. Il conviendra aux lecteurs de conserver son esprit critique afin de ne pas prendre toutes ses théories pour vraies. Il s'agit d'être attentif aux textes en eux-mêmes sans justement tomber soi-même dans la paranoïa, dans le délire interprétatif. Pierre Bayard fait l'éloge de ce délire interprétatif à condition qu'il reste lucide, qu'il reste un jeu d'esprit. Il ne s'agit pas d'être persuadé qu'une clé de lecture est vraie si elle n'est ni justifiée ni justifiable. Il ne prône donc pas un relativisme des

³¹¹ Pierre Bayard, *Le Plagiat par anticipation*, op. cit., p.40.

valeurs, un certain nihilisme contrairement à ce que l'on pourrait croire de prime abord. Pierre Bayard, comme médiateur, initie au délire intellectuel et à ses vertus, à condition qu'il soit une démarche volontaire et qu'on ne se laisse pas emporter par une interprétation qui n'ait pas lieu d'être.

3. Sociologie de la lecture

Comme nous l'avons dit, lorsque le lecteur lit, il a toujours en tête des éléments extérieurs à l'œuvre comme sa culture personnelle, les livres préalablement lus, ce qui l'aide à établir des relations entre les textes. Par ailleurs, la manière dont nous les abordons dépend également du contexte de lecture : si le texte est reconnu ou non par la critique, s'il est au panthéon des œuvres considérées comme dignes d'être lues ou si le livre nous a été recommandé par un ami, un professeur par exemple. Ces éléments influent sur la réception d'un texte par le lecteur. Pour Pierre Bayard, la pratique de lecture est une pratique sociale. Elle est un vecteur de discussion entre les lecteurs. Selon l'opinion commune, il est mal vu de ne pas lire ou d'être honnête et d'avouer que l'on n'a pas lu un livre considéré comme canonique et faisant partie, en quelque sorte, du socle commun de connaissance. C'est à ce titre que Pierre Bayard évoque le jeu de l'humiliation dans le livre *Un tout petit monde* de David Lodge qui raconte l'histoire de deux professeurs d'université, l'un aux États-Unis, l'autre au Royaume-Uni, qui échangent leur poste pour une durée de six mois. Il cite donc la description de ce jeu de la vérité chez Lodge:

Il leur montra un jeu qu'il avait inventé quand il était lui-même jeune étudiant : chaque joueur devait penser à un livre très connu qu'il n'avait pas lu et marquait un point chaque fois que quelqu'un disait l'avoir lu.³¹²

Ce jeu de l'humiliation met en avant la sociabilité qui est en œuvre lorsque l'on lit. Il ne s'agit pas d'une pratique isolée, privée comme on pourrait le croire, la lecture est souvent partagée. Le jeu repose sur un paradoxe puisque c'est en avouant ses lacunes dans un domaine dont on est censé être spécialiste que l'on a des chances de se valoriser. Il s'agit « de ne se valoriser qu'en s'humiliant »³¹³, ce qui est paradoxal puisque c'est généralement en étant cultivé que l'on se valorise socialement et non pas en avouant ses lacunes. Ce jeu met également en avant l'hypocrisie qui consiste à penser qu'il faille absolument avoir lu des livres qui fassent partie d'un panthéon d'œuvres ou, du moins, de considérer que, passé un certain niveau d'étude on ne peut se permettre aucune lacune. Pierre Bayard évoque la « violence latente » de ce jeu du fait de la méchanceté des jugements que les participants peuvent émettre à l'égard d'un non-lecteur. Ainsi, Ringbaum, après avoir avoué lors de

³¹² Cité par Pierre Bayard in *Le Plagiat par anticipation*, op. cit. : David Lodge, *Changement de décor*, trad. Maurice et Yvonne Couturier, Rivages (poche), 1991, p. 141.

³¹³ Pierre Bayard, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, op. cit., p.107.

ce jeu qu'il n'avait pas lu *Hamlet* alors qu'il est professeur de littérature anglaise est en proie à la consternation et aux rumeurs puisque, désormais, tout l'établissement est au courant de sa non lecture d'une œuvre canonique au point qu'à cause de cet épisode, il perd son poste. L'erreur de ce professeur est, selon Bayard, d'avoir simulé l'ignorance quant à sa connaissance de l'œuvre puisque, même s'il ne l'avait pas lu, il était indéniable qu'il avait suffisamment de connaissances culturelles pour en parler sans passer pour autant pour un imposteur. La lecture peut donc être un enjeu de pouvoir et de manipulation. Les dominants étant ceux qui prétendent hypocritement avoir lus le plus de livres et les dominés, ceux qui ne lisent pas. Il n'est finalement pas possible de gagner au jeu de l'humiliation puisque celui qui gagne en prétendant ne pas avoir lu de grandes œuvres perd finalement en crédibilité auprès de ses collègues. Ainsi, l'étude de « Cet espace de communication sur les livres – et, plus généralement, sur la culture »³¹⁴ permet d'explorer les rapports entre la littérature, ses dispositifs de sociabilisation et les pratiques sociales des lecteurs. Ainsi, dans ce livre, Pierre Bayard ne s'attache pas uniquement à l'analyse des instances critiques mais à la sociologie de la lecture comme objet d'étude à part entière. La manière dont nous avons de lire, au même titre que l'étude des textes en eux-mêmes méritent toute notre attention. Par conséquent, le livre de Pierre Bayard se présente comme un manuel de survie du non-lecteur en société « Les situations les plus courantes sont celles qu'offre la vie en société, et notamment toutes les circonstances mondaines où nous sommes conduits à nous exprimer devant un groupe. »³¹⁵. Il étudie nos manières de lire et les codes de lectures intériorisés par le lecteur. Il s'interroge également sur la réception des œuvres littéraires. Nous pouvons à ce titre évoquer l'expérience de Laura Bohannan que Bayard détaille dans son livre. En prenant l'exemple de la lecture d'*Hamlet* par les Tiv, l'anthropologue Laura Bohannan met en avant le fait qu'ils ne sont pas sensibles aux mêmes enjeux dans la tragédie parce qu'ils ne possèdent pas les mêmes éléments culturels pour la comprendre. Ils n'ont pas les mêmes coutumes ni la même culture que les occidentaux d'où une compréhension différente de la pièce. Par exemple, comme ils ne croient pas aux fantômes et qu'ils en ignoraient l'existence dans l'imaginaire collectif européen, ils ne réagissent pas à l'irruption du spectre du père d'*Hamlet*. Ils perçoivent donc cette tragédie comme invraisemblable. Ainsi, Laura Bohannan qui avait fait cette expérience sociologique en faisant lire Shakespeare aux Tivs, peuple d'Afrique de l'Ouest afin de prouver que cette tragédie est universelle se heurte à un échec. Elle ne parvient pas à « prouver que l'être humain demeure identique à lui-même, au-delà des différences de culture. »³¹⁶.

Ainsi, dans ce livre, Pierre Bayard étudie le lien entre littérature et sociabilité, les liens qui se tissent lorsque l'on évoque nos « bibliothèques intérieures ». La littérature est ici vue comme un

³¹⁴ *Ibid.*, p.116.

³¹⁵ *Ibid.*, p.65.

³¹⁶ *Ibid.*, p.77.

moyen de communication. Il réfléchit également à la lumière de la sociologie sur le dialogue qui se met en place entre l'auteur et le lecteur lors de la lecture. Pierre Bayard réfléchit aux scénographies déployées par l'écrivain, c'est à dire l'image de lui-même intégré dans la société de son temps. Ainsi, il montre que la communication littéraire est avant tout affaire de représentations socialement déterminées. Nos lectures sont aussi façonnées socialement puisqu'il existe des règles de lecture intériorisées par le lecteur comme l'obligation de lire intégralement pour acquérir le droit de parler d'un livre. Finalement, le lecteur est un des acteurs du processus de communication qu'est la littérature. Il partage avec les autres lecteurs ce qu'il a pensé d'un texte. Il est un des acteurs du processus de communication qu'est la littérature. Il étudie la manière dont les lecteurs se saisissent du fait littéraire. Il y a véritablement un lien entre la théorie littéraire, l'histoire des pratiques de lecture et l'étude des usages. A ce titre, nous pouvons évoquer les thèses de Robert Escarpit dans *Le littéraire et le social : Éléments pour une sociologie de la lecture*, à savoir qu'il existe une infinité de manières de lire, deux lecteurs ne lisent jamais deux fois le même texte même si le contenu sémiotique en lui-même est identique. Il écrit en effet : « Il en résulte évidemment qu'il y a une infinité de lectures différentes possibles d'une même œuvre par un même lecteur. »³¹⁷. En effet, chaque lecteur accordera plus ou moins d'importance à tel ou tel élément de la narration en fonction de sa sensibilité personnelle. Comme nous avons pu le voir, chaque lecteur retient des éléments qui sont propres à leur sensibilité personnelle. Par ailleurs, les interprétations d'un texte par le lecteur ne peuvent jamais coïncider parfaitement avec le projet du lecteur. En effet, pour Robert Escarpit /

Savoir qui était réellement un écrivain est une acrobatie intellectuelle réalisable, mais tout à fait gratuite. Ce qui est important, du point de vue littéraire, c'est de savoir ce qu'on peut faire de lui. Or ce qu'on en peut faire dans une autre situation historique – autre groupe social ou ethnique, autre siècle, autre civilisation – est forcément différent de ce que l'écrivain a consciemment voulu qu'on fit de lui. ³¹⁸

Connaître parfaitement l'intention de l'auteur est impossible, le lecteur ne peut donc faire que des suppositions qui risquent de s'éloigner du projet initialement conçu par l'auteur. Par ailleurs, il est intéressant de noter dans cette citation qu'Escarpit, tout comme le fait Bayard, évoque la possibilité de réfléchir à ce qu'auraient pu être telle ou telle œuvre littéraire dans une autre époque, un autre groupe social. C'est bien cette démarche qu'adopte Bayard dans *Et si les œuvres changeaient d'auteurs ?* et dans *Le Plagiat par anticipation*. Il ajoute, comme nous l'avons déjà évoqué dans la première partie que le contre-sens peut être vecteur de sens. Toute lecture est interprétation puisque l'on ne peut pas lire exactement comme l'a souhaité l'auteur. Elle est donc en quelque sorte traduction par le lecteur des propos pensés par l'écrivain :

Traduttore, traditore n'est pas une vaine formule, mais l'affirmation d'une nécessaire réalité. Toute traduction est trahison, mais trahison peut-être créatrice quand elle permet au signifiant

³¹⁷ *Le Littéraire et le social : Éléments pour une sociologie de la littérature*, sous la dir. de Robert Escarpit, Paris, Flammarion, Coll. « Champs N°5 », 1970, p.31.

³¹⁸ *Ibid.*, p.28.

de signifier quelque chose même si le signifié original est devenu insignifiant. Or toute lecture hors contexte – et c'est le cas de la plupart des œuvres quand elles sont lues hors de la communauté des intellectuels – est à quelque degré traduction.³¹⁹

La trahison, le contre-sens est comparable à une traduction qui est certes trahison puisqu'on ne respecte pas toujours l'intention de l'auteur mais c'est une traduction créatrice qui peut apporter de nouveaux éléments à l'œuvre littéraire qui peuvent en enrichir le sens. Il évoque ainsi le cas de *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* de Giraudoux :

En projetant sur le couple Hector-Andromaque la mythologie de l'ancien combattant et de la veuve de guerre, Giraudoux a certainement trahi Homère, mais il l'a fait vivre d'une vie authentique pour de nouveaux lecteurs.³²⁰

Giraudoux calque sur un texte de l'Antiquité, sur l'*Illiade*, un modèle de représentations et de valeurs propres au monde contemporain. Il fait dire au texte autre chose que ce qu'il signifiait initialement mais, en le faisant, prolonge le texte, en enrichit le sens.

Nous pouvons comparer la démarche de Giraudoux et celle de Samuel Butler évoqué par Pierre Bayard qui, dans *L'auteur de l'Odyssée* considère, comme le féminin l'indique, qu'il n'y a pas d'Homère et que l'aède qui énonce l'*Odyssée* est en fait une femme. Pierre Bayard n'adhère pas à cette théorie mais, à travers cet exemple met en avant le fait qu'une œuvre est littéraire à partir du moment où elle stimule l'imaginaire du lecteur et qu'elle l'invite à rêver.

Mais, par cette création, il ne fait qu'accentuer et rendre plus manifeste ce que fait discrètement chaque lecteur dès qu'il se laisse aller, emporté par l'œuvre, à rêver ou à délirer à propos de son auteur.³²¹

Le livre de Samuel Butler, alors même qu'il présente une théorie et qu'il produit donc un texte non fictionnel est assimilée à une « création » par Pierre Bayard, ce qui montre bien que l'œuvre a stimulé la créativité de son auteur qui s'est plu à imaginer un autre destin à l'*Odyssée*. Escarpit, lui, estime qu'

*est littéraire une œuvre qui possède une « aptitude à la trahison », une disponibilité telle qu'on peut, sans qu'elle cesse d'être elle-même, lui faire dire dans une autre situation historique autre chose que ce qu'elle a dit de façon manifeste dans sa situation historique originelle.*³²²

L'« aptitude à la trahison » peut être rapprochée de la notion de « délire » chez Pierre Bayard qui consiste à étudier les œuvres avec un regard inédit. Finalement, l'étude de la sociologie de la lecture et des différentes pratiques possibles de lecture permet à Pierre Bayard de prolonger ses réflexions sur la créativité. Chaque lecteur est créateur à sa façon autant que le lecteur. C'est une manière également de montrer que la lecture est un vecteur de lien social, de communication et de partage. Si les textes tissent des liens intertextuels entre eux, le lecteur fait de même avec les autres lecteurs.

³¹⁹ *Ibid.*

³²⁰ *Ibid.*

³²¹ Pierre Bayard, *Et si les œuvres changeaient d'auteur*, op. cit., p.28.

³²² *Le littéraire et le social*, op. cit., p.28.

Il garde rarement une lecture pour lui, il la partage, donne son avis, la conseille à des amis et émet ses propres interprétations.

Dans *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, c'est fondamentalement une invitation au partage qu'il initie. Même si le livre n'est pas lu intégralement, rien n'interdit de partager ses impressions de non-lecture. Même lu par extraits, l'œuvre est un véhicule de pensées. Elle contribue à l'intelligence collective. Non sans humour, il invite d'ailleurs son lecteur à ne pas hésiter à donner son avis sur un livre qu'il n'a même pas eu entre les mains. Bayard incite donc son lecteur à s'initier à « l'ultracrédarianisme », au fait de parler librement et de manière très assurée de ce qu'il ne connaît pas. La littérature est un acte de communication et un acte social. Elle est en cela un objet porteur d'informations à visée communicationnelle.

Dans cette partie, nous nous sommes penchés sur l'originalité du théoricien, à la croisée de la critique littéraire traditionnelle et de la critique interventionniste. Nous avons montré la manière dont, à partir de ses théories remettant en cause la périodicité littéraire et l'autorité des auteurs, il transmet un savoir à son lecteur. Un mode de transmission non contraint puisqu'il repose fondamentalement sur la capacité qu'a le lecteur à élaborer une interprétation créative, à faire preuve d'imagination. Cette hybridité générique entre critique traditionnelle et critique interventionniste, ou, pour être plus précis entre réalité et fiction permet à Bayard de montrer le caractère non limitatif que revêt la littérature. L'interprétation que l'on propose d'un texte littéraire ne doit pas brider l'imagination du lecteur. Elle doit donc rester libre de toute contrainte pour ne pas proposer des analyses trop restrictives, qui ne suivraient qu'une seule et même grille de lecture. A présent, nous étudierons la littérarité de la critique de Pierre Bayard, les critères formels qui nous font des livres de Bayard des textes appartenant à la littérature. Habituellement, les lecteurs ont tendance à ne pas considérer que les essais puissent être considérés comme de la littérature, accordant plutôt ce statut aux œuvres de fiction. Nous allons essayer de prouver l'inverse pour les œuvres de Bayard en montrant qu'au contraire, la critique littéraire est une invention conceptuelle qui relève d'une démarche artistique affirmée.

Partie III. La littérarité de la critique ou la critique littéraire comme art

A/ Réinventer l'écriture de la critique

Bayard, dans ses essais, réinvente la manière d'écrire la critique. Étant donné que ce sont les lecteurs qui réinterprètent le sens des textes quand ils lisent, Bayard traduit cet état de fait dans ses textes en leur donnant son propre texte personnel, son texte de lecteur. Ainsi, ses essais sont des réécritures des livres qu'il mentionne. Il recrée tout un univers aux œuvres qu'il commente jusqu'à tellement modifier le texte qu'il parvient à faire œuvre nouvelle. En effet, chaque chapitre, chacune de ses analyses peuvent être regardées comme des objets indépendants et des réécritures inédites. Il pratique donc une critique créative et fondamentalement littéraire. Nous verrons dans un premier temps que, Bayard, en tant que psychanalyste, analyse les textes en essayant d'en chercher les sens cachés, le sens latent. Nous constaterons ensuite que Bayard fait l'éloge de la découverte de nouveaux textes, de la sérendipité. Nous étudierons ensuite la nature de ces réécritures singulières et ce qui fait de ces textes des œuvres littéraires. Nous étudierons la posture de critique des narrateurs et les conséquences que cela aura sur le style du texte. Nous ferons enfin une typologie des exemples mentionnés par Bayard afin de montrer qu'il pratique constamment dans ses textes un dialogues des arts et des disciplines des sciences humaines.

1. Psychanalyser l'œuvre littéraire pour en découvrir les sens cachés

L'essayiste Bayard se questionne sur la manière d'interpréter les œuvres littéraires et, plus largement les œuvres d'art. Dans *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?* il prend l'exemple des nouvelles *L'Image dans le tapis*, *Le Tour d'écrou* et *La Bête dans la jungle* d'Henry James pour emblématiser la difficulté qu'il peut y avoir à fixer un sens définitif aux œuvres littéraires. En effet, selon Bayard, les trois textes conduisent le lecteur à l'aveuglement. La solution est supposément sous ses yeux mais il se révèle incapable de la voir.

Il en va ainsi évidemment de « *L'image dans le tapis* », où le motif de la quête est à la fois exhibé sous les yeux du lecteur et introuvable. Le personnage principal, un écrivain célèbre, se vante auprès du narrateur d'avoir dissimulé dans toute son œuvre un mystérieux secret, présent en chacune des phrases de chacun de ses textes, sans être pour autant immédiatement visible.³²³

Nous pourrions mettre en parallèle les théories de Bayard et celles véhiculées par l'écrivain Vereker dans *Le Motif dans le tapis* qui prétend que son œuvre recèle un sens caché. En effet, nous pourrions imaginer que l'affirmation de Vereker selon laquelle son livre ne signifie pas ce qu'il semble signifier initialement repose en réalité sur une plaisanterie de sa part. L'œuvre de l'écrivain ne contiendrait, en réalité, pas de sens caché mais cette affirmation de son auteur conduira Corvick,

³²³ Pierre Bayard, *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ? op. cit.*, p.74.

le narrateur de la nouvelle, à réinterpréter sans cesse le sens de son texte. Si le lecteur trouvait bel et bien un sens dissimulé dans le tapis, c'est-à-dire, dans le tissu textuel, cela ne signifierait pas pour autant que c'était le sens caché voulu par l'auteur. Corvick lit le texte de Vereker en y appliquant une grille de lecture qui consisterait à trouver un sens caché au texte, ce qui le conduit à une lecture plus attentive. En réalité, il n'est pas garanti que Vereker pense effectivement à un élément de son œuvre qui comporterait un sens caché. Cette affirmation repose peut-être sur sa volonté de pousser le lecteur à effectuer une lecture active et à renouveler le sens de son texte. L'écrivain de la nouvelle, comme Pierre Bayard s'oppose à la fixité du sens des œuvres d'art.

Dans *L'Image dans le tapis* (aussi traduit *Motif dans le tapis*), il y a confrontation de deux conceptions de l'objet d'art à travers l'œuvre de Vereker. Soit une œuvre d'art produit un sens et un seul et c'est au lecteur critique de le trouver soit une œuvre d'art ne peut pas se réduire à un seul sens et une pluralité d'interprétation est permise. La question de la fiabilité des interprétations est posée par Bayard dans ses essais. Bayard se demande ainsi ce qu'est une œuvre d'art et la manière dont il convient de l'interpréter. En effet, étant donné que c'est le lecteur qui actualise le sens lors de la lecture, Bayard en conclut que le lecteur participe à l'écriture du texte en en proposant des solutions de lecture auxquelles l'auteur peut ne pas avoir songé. En effet, il n'existe pas d'œuvre d'art indépendante de la réflexion subjective. Toujours dans *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?* l'essayiste qualifie le phénomène des lectures d'Henry James d'anamorphose³²⁴. Il s'agit d'une déformation réversible d'une image à l'aide d'un système optique, par exemple un miroir courbe ou une transformation mathématique. Appliquée à la littérature, ce phénomène conduit à une déformation des textes et permet de l'appréhender différemment. Sans modifier la lettre du texte, on en modifie le sens.

D'une certaine manière, la démarche qui consiste à chercher le sens caché des textes, à les analyser en proposant des clés de lecture auxquelles pouvaient ne pas avoir pensé l'auteur revient à faire une psychanalyse des textes littéraires. En effet, l'interprétation en psychanalyse consiste à analyser le sens caché derrière ce que le patient révèle de ses symptômes. L'interprétation en psychanalyse est « l'acte de signification effectué par le patient dans la découverte d'un rapport entre le sens manifeste et le sens caché (toujours problématique) de ce qu'il dit. »³²⁵. Ainsi, l'erreur créative de Bayard, l'erreur volontaire d'attribution vise à faire apparaître une dimension cachée d'une œuvre ou d'un auteur, ses potentialités non révélées.

Umberto Eco commente d'ailleurs dans *Lector in fabula* la possibilité de découvrir des sens cachés aux textes littéraires en mobilisant des exemples dont parle Bayard dans *Et si les œuvres changeaient d'auteurs ?* et dans *Le Plagiat par anticipation*

³²⁴ *Ibid.*, p.153.

³²⁵ Pierre Fédida, « Interprétation », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], disponible à l'adresse : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/interpretation/#:~:text=Ce%20que%20la%20notion%20d,%C3%A0%20produire%20ou%20%C3%A0%20exprimer.> , consulté le 20 juillet 2021.

Borgès suggérait de lire l'Odyssée comme si elle était postérieure à l'Enéide, ou l'Imitation de Jésus-Christ comme si elle avait été écrite par Céline. Propositions splendides, excitantes et parfaitement réalisables. Tout autant créatives que d'autres, plus que jamais même, puisque de fait un nouveau texte est produit (le Don Quichotte de Pierre Ménard, par exemple, est très différent de celui de Cervantès, auquel pourtant il correspond accidentellement mot pour mot). Et, qu'en écrivant cet autre texte (ou texte Autre), on en arrive à faire la critique du texte d'origine ou à en découvrir des possibilités ou des valeurs cachées.³²⁶

En effet, dans *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?* Bayard cite le passage de la nouvelle de Borgès « Pierre Ménard, auteur du Quichotte » dans son préambule où le narrateur fait référence à *L'Imitation de Jésus-Christ* par Louis Ferdinand Céline. Tous ces auteurs ont en commun la volonté de ne pas figer les analyses des textes. Cette réflexion sur la pluralité des interprétations conduit à s'interroger sur la nature de la littérature et ce qui fonde la valeur littéraire d'un texte.

Bayard s'inscrit en cela dans le prolongement de la pensée d'autres critiques littéraires comme de Paul Ricoeur par exemple dans *Le Conflit des interprétations* où il se demande « Comment arbitrer le conflit des interprétations rivales ? »³²⁷. Il s'accorde sur le fait qu'il y a bien plusieurs sens aux textes comme il l'explique dans ce passage : « L'exégèse nous a déjà accoutumés à l'idée qu'un texte a plusieurs sens, que ces sens sont imbriqués l'un dans l'autre »³²⁸. Pour Bayard, loin d'être source de conflit, la pluralité des interprétations possibles est source de richesse et de renouvellement perpétuel de l'œuvre d'art. Par ailleurs, nous retrouvons également l'idée d'un sens caché dans la pensée de Paul Ricoeur :

En retour, le concept d'interprétation reçoit lui aussi une acception déterminée ; je propose de lui donner même extension qu'au symbole ; *l'interprétation*, dirons-nous, est le travail de pensée qui consiste à déchiffrer le sens caché dans le sens apparent, à déployer les niveaux de signification impliqués dans la signification littérale. Je garde ainsi la référence initiale à l'exégèse, c'est-à-dire à l'interprétation des sens cachés. Symbole et interprétation deviennent ainsi des concepts corrélatifs ; il y a interprétation là où il y a sens multiple, et c'est dans l'interprétation que la pluralité des sens est rendue manifeste.³²⁹

Cette volonté de « déchiffrer le sens caché dans le sens apparent » est visible chez Bayard lorsqu'il définit ce qu'est l'erreur créatrice dans son glossaire à la fin d'*Et si les œuvres changeaient d'auteur ?* : « Erreur créatrice : Erreur volontaire d'attribution, destinée à faire apparaître une dimension cachée d'une œuvre ou d'un auteur. »³³⁰. L'erreur créatrice, comme le plagiat par anticipation permet aux lecteurs de révéler les potentialités cachées des textes. Il s'agit d'interroger les textes comme on interrogerait des patients lors d'une psychanalyse. Comme le faisait Bellemin-Noël, il s'agit de rendre conscient aux lecteurs l'inconscient du texte.

³²⁶ *Lector in fabula, op. cit.*, p.73

³²⁷ Paul Ricoeur, *Le Conflit des interprétations, op. cit.*, p.32

³²⁸ *Ibid*, p.34

³²⁹ *Ibid*, p.35.

³³⁰ Pierre Bayard, *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*, *op. cit.*, p.156.

Néanmoins, dans la psychanalyse, le sens caché est souvent le reflet d'un désir refoulé par le sujet alors qu'il n'est pas question de refoulement pour les œuvres littéraires comme le soulignait justement Paul Ricoeur :

La psychanalyse, au contraire, ne connaît qu'une dimension du symbole : celle des rejets des désirs refoulés ; seul par conséquent est pris en considération le réseau de significations constitué dans l'inconscient à partir du refoulement primaire et selon les apports ultérieurs du refoulement secondaire. On ne peut pas reprocher à la psychanalyse cette étroitesse : c'est sa raison d'être. La théorie psychanalytique, ce que Freud a appelé sa métapsychologie, limite les règles du déchiffrement à ce qu'on pourrait appeler une sémantique du désir ; la psychanalyse ne peut trouver que ce qu'elle cherche ; ce qu'elle cherche c'est la signification « économique » des représentations et des affects mis en jeu dans le rêve, la névrose, l'art, la morale, la religion ; elle ne saurait donc trouver autre chose que des expressions déguisées des représentations et des affects appartenant aux désirs les plus archaïques de l'homme.³³¹

La psychanalyse se restreint donc à la limite du désir, aux désirs dont le sujet n'a pas conscience mais qui est un reflet de son ça. Le but n'est pas de rechercher les désirs cachés de l'auteur mais plutôt de faire émerger les interprétations subjectives du lecteur qui sont parfois en partie le reflet de son vécu en tant que sujet ou, du moins, c'est l'interprétation que le lecteur désire et non celle proposée par l'auteur qui fait l'objet d'une étude par Pierre Bayard. En ayant recours à la méthode du plagiat par anticipation, il abolit les frontières temporelles qui séparent artificiellement les textes. Il invente une grille d'interprétation qui lui permet de rendre tout texte contemporain au lecteur puisque l'on considère que des textes anciens peuvent s'inspirer de textes beaucoup plus modernes comme le cas de Fra Angelico qui s'inspirerait de Jackson Pollock. Cela permet à Bayard de montrer à son lecteur que tout texte est susceptible d'intéresser le lecteur d'aujourd'hui.

Paul Ricoeur écrit par ailleurs que

Toute interprétation se propose de vaincre un éloignement, une distance, entre l'époque culturelle révolue à laquelle appartient le texte et l'interprète lui-même. En surmontant cette distance, en se rendant contemporain du texte, l'exégète peut s'approprier le sens : d'étranger, il veut le rendre propre, c'est-à-dire le faire sien ; c'est donc l'agrandissement de la propre compréhension de soi-même qu'il poursuit à travers la compréhension de l'autre. Toute herméneutique est ainsi, *prexplicitement* ou *implicitement*, compréhension de soi-même par le détour de la compréhension de l'autre.³³²

En réhabilitant la notion de plagiat par anticipation, Bayard vainc justement cette distance entre les différentes époques et les éloignements culturels pour tendre à rapprocher les textes. Il fait en cela de la littérature comparée. Mais Bayard, avec la critique interventionniste, ne se contente pas de comparer des textes de différents horizons culturels mais crée des corpus d'œuvres qui n'existent bien sûr pas comme *Autant en emporte le vent* de Tolstoï. En psychanalysant l'œuvre qui est soi disant de Tolstoï, Bayard en vient à la conclusion que tous les personnages de Tolstoï possèdent plus ou moins la même personnalité.

³³¹ Paul Ricoeur, *Le Conflit des interprétations*, op. cit., p.37

³³² *Ibid.*, p.40.

Les personnages de Tolstoï ont tous cette particularité, si typiquement russe, d'aimer passionnément la terre, amour qui transparait dans tous les romans de l'écrivain et se retrouve ici chez le père de Scarlett, Gerald O'Hara, cet Irlandais qui a importé de son pays natal son amour de la terre et dans lequel il n'est guère difficile d'identifier ce propriétaire d'un grand domaine rural qu'était Tolstoï.³³³

Ainsi, Bayard en déduit que Gerald O'Hara est un personnage typiquement tolstoïen. Cette affirmation conduit à une réinterprétation complète de l'œuvre. De même, la toile de fonds du roman, la Guerre de Sécession, ne serait en réalité qu'un prétexte pour évoquer les Guerres russes de manière dissimulée. Ainsi, le sens manifeste serait de considérer qu'il s'agit d'un livre sur la Guerre de Sécession alors que le sens latent révélerait qu'il s'agirait en réalité d'un roman sur les Guerres napoléoniennes. Bayard, comme un psychanalyste étudie ce qui échappe à la conscience de l'écrivain. En effet, Margaret Mitchell n'avait sans doute aucune idée des accents russes que pouvaient avoir son roman ! Bayard imagine donc un nouveau contexte au livre, de nouvelles circonstances de création. On en revient toujours chez Bayard à la théorie des mondes possibles. Il explique non sans une pointe d'humour qu'il « dégage toute une dimension très tolstoïenne d'itinéraire spirituel chez les personnages » et il écrit qu'il se « donne les moyens d'étudier le caractère slave de Scarlett »³³⁴.

Il en est de même pour Maupassant qui annonce Proust malgré lui. Si dans *Le Plagiat par anticipation*, le narrateur se plaît à penser que Maupassant a plagié Proust, dans un autre essai, plus universitaire (puisqu'il n'avait pas encore inventé la critique interventionniste) *Maupassant juste avant Freud*, il montre que les deux textes peuvent être rapprochés à bien des égards même s'il n'est pas ici question d'anticipation mais de thèmes communs

Hantés par le vieillissement et la mort, les personnages de Maupassant annoncent ceux de Proust. Ils vivent une identité instable dont le temps vient brouiller les reflets, et l'approche de la fin, les rendant étrangers à eux-mêmes, accroît cette dissociation.³³⁵

Il va plus loin dans *Le Plagiat par anticipation*, les personnages n'annoncent plus ceux de Proust dans une logique de préfiguration d'une œuvre littéraire mais sont proustiens malgré eux. Bayard réalise véritablement une psychanalyse des œuvres littéraires. Frédéric Berthet, grand ami de Pierre Bayard aimait d'ailleurs l'appeler « docteur Spielvogel »³³⁶ en référence au psychanalyste du roman de Phillip Roth *Portnoy et son complexe*. Il signe par ailleurs ses lettres Tarnopol, du nom du patient du Dr. dans le livre de Roth, patient qui n'est d'ailleurs jamais d'accord avec les analyses de son psychanalyste. Ce qui est une plaisanterie de la part des deux écrivains est tout de même

³³³ Pierre Bayard, *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*, op. cit., p.94

³³⁴ Pierre Bayard, « Pierre Bayard - Quand la fiction dépasse la réalité » [En ligne], 28 minutes, Émission d'Elisabeth Quin pour ARTE, Disponible à l'adresse : <https://www.arte.tv/fr/videos/100938-001-A/pierre-bayard-quand-la-fiction-depasse-la-realite/> 17 novembre 2020, Consulté le 7 mai 2021.

³³⁵ Pierre Bayard, *Maupassant, juste avant Freud*. Minuit, 1994 p.69.

³³⁶ « A Pierre Bayard – New York, 6 décembre 1984 » in Berthet, Frédéric, et Norbert Cassegrain. *Correspondances: 1973-2003*. Table ronde, 2011, p.161.

révélateur d'une manière de penser et d'écrire propre à Pierre Bayard, à savoir l'empreinte d'un certain humour dans chacun de ses essais, le Dr. Spielvogel étant un personnage de psychanalyste caricatural. Finalement, Bayard étudie dans les textes les marques de ce qu'il appelle leur « vie psychique »³³⁷ dans *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?* Cette psychanalyse des œuvres littéraires permet à Bayard de développer de nouvelles potentialités de la critique.

2. L'éloge de la sérendipité

Bayard a le souci d'apprendre des choses à son lecteur, de lui faire assimiler des références en vue d'une future lecture des œuvres commentées. Le lecteur qui lit les textes bayardiens sera amené à découvrir des textes qu'il n'aurait sans doute pas découverts autrement, du moins, il aurait pu les lire indépendamment les uns des autres mais ne les aurait pas découverts ensemble. En effet, les œuvres que commente Bayard sont réunies dans un corpus, ce qui influence notre manière de les lire. En lisant les commentaires du critique interventionniste, nous les lisons par le prisme de ses théories de la lecture. Par conséquent, le lecteur qui ouvre un de ses livres fait, par hasard, des découvertes. Il découvrira des œuvres qu'il n'avait pas prévu de se procurer ou de lire intégralement.

Ainsi, la notion de sérendipité est implicitement présente dans le travail bayardien. En effet, la sérendipité désigne le fait de découvrir, par hasard, ce que l'on ne cherchait pas. La sérendipité est étroitement associée au travail de recherche. C'est l'art de faire une découverte fortuite et d'y trouver une utilité immédiate. Le lecteur pourra lire par hasard des livres que Bayard a peut-être lui-même lus de manière fortuite. En effet, les catégories utilisées par l'auteur dans *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?* laissent penser que c'est peut-être bien le cas. La mention par Bayard des différents degrés de non-lecture comme « LP : livre parcouru » laisse penser à un livre découvert par hasard sur un rayonnage et que l'on se serait contenté de feuilleter.

Par ailleurs, nous pouvons penser que les théories de l'auteur interventionniste ont été faites au fur et à mesure des lectures, de manière fortuite. De même que Borgès qui a découvert par hasard un certain nombre d'auteurs aux accents kafkaïens, Bayard a vu des similitudes entre un certain nombre d'œuvres qu'il a décidé de réunir en un même corpus. Ainsi, que ce soit les plagiaires par anticipation des oulipiens, les précurseurs de Kafka de Borgès ou Didi-Huberman dans *Devant le temps*, frappé par la fresque de Fra Angelico, les différents auteurs réunis par Bayard se sont tous questionnés sur les préfigurations des mouvements artistiques. Les autres exemples que mentionnent Bayard font état d'une illusion de plagiat à la suite d'une lecture. Les œuvres que Bayard commentent sont des lectures où il a été lui-même frappé par des similitudes

³³⁷ Pierre Bayard, *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?*, op. cit., p.124.

entre deux courants littéraires séparés par le temps comme lorsqu'il a l'impression de lire Sterne comme un Nouveau Romancier. Les textes qui théorisent des notions proches du plagiat par anticipation comme Borges ou les oulipiens viennent à l'appui des théories de Bayard et confirment le sentiment d'étrangeté qu'il avait ressenti à la lecture. Ainsi, les œuvres que le lecteur découvrira grâce au critique le seront, sans doute en partie, par hasard. En effet, on aurait pu supposer que les exemples réunis par l'écrivain auraient pu être autres. Par ailleurs, le lecteur qui ouvre un de ses livres n'a pas en tête par avance les œuvres qui seront commentées par l'écrivain contrairement à la lecture d'un ouvrage consacrée exclusivement à un auteur par exemple. A la lecture des titres des livres, le lecteur ne sait pas nécessairement à quoi s'attendre. Tout au plus, peut-il essayer de deviner quels ouvrages Pierre Bayard va mobiliser. Il ne s'attend pas à trouver le commentaire d'un ouvrage en particulier.

Comme il le montre dans *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?* tous les livres, quels qu'ils soient, peuvent être lus soit linéairement, en diagonale, en les feuilletant, en les parcourant ou en en ouvrant une page au hasard comme Paul Valéry le faisait pour *La Recherche du temps perdu* où il se plaisait à ouvrir une page et à l'apprécier pour elle-même indépendamment de la narration. Ce que Bayard propose en réalité dans ce livre, c'est une méthode de lecture applicable à ses essais de critique interventionniste. En effet, le lecteur est invité à découvrir un grand panel d'œuvres et à appliquer les méthodes de la critique fictionnelle sur sa propre bibliothèque intérieure, c'est-à-dire sur les livres qu'il a déjà lus par lui-même, indépendamment des exemples que Bayard propose. Le lecteur pourra se contenter d'un chapitre pour saisir la pensée générale de l'écrivain. Dans un article intitulé « Ce que le numérique fait à la lecture »³³⁸, Cécile Rabot établit une comparaison entre la lecture numérique, de pages web en pages web, et la théorie de la non-lecture de Pierre Bayard. En effet, selon elle, le fait de naviguer sur internet s'apparente à une lecture en diagonale. A l'heure de la société de l'information, les usagers font face à un surplus d'informations qu'ils doivent trier pour pouvoir s'y retrouver. On parle d'infobésité. Par conséquent, en effectuant une recherche, les usagers du système d'information lisent en diagonale et pratiquent une forme de lecture rapide. Pour reprendre le terme de Cécile Rabot, en lisant Bayard, le lecteur va « connaître [un] peu de beaucoup ». C'est-à-dire que Bayard va donner accès aux lecteurs à une multitude d'œuvres qu'ils n'auraient sans doute pas toutes lues et qu'il lira peut-être par hasard grâce à lui. Le lecteur pourra donc saisir les tenants et les aboutissants de différentes œuvres littéraires sans les avoir lues, ce qui lui donnera, au mieux, envie de les lire plus tard. Grâce au dispositif de la non-lecture qu'il met en place, il réalise le double mouvement de la critique entre simplification (le lecteur a accès à un résumé de l'œuvre) et complexification puisque, par ses analyses, il donnera

³³⁸ Cécile Rabot, « Ce que le numérique fait à la lecture », *Biens Symboliques / Symbolic Goods* [En ligne], 7 | 2020, mis en ligne le 20 novembre 2020, disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/bssg/475>, consulté le 03 août 2021.

aux lecteurs l'envie de se documenter encore davantage sur le texte. Si le lecteur hésitait à propos du prochain livre qu'il lirait, Bayard lui fournit une belle bibliographie.

La notion de sérendipité est particulièrement présente dans ses essais même s'il n'y fait mention à aucun moment. Néanmoins, dans *Le Plagiat par anticipation*, Bayard consacre tout un chapitre au conte philosophique *Zadig* de Voltaire comme plagiat des romans policiers actuels. Il est particulièrement attentif à un moment particulier de la narration : le moment où Zadig conclue en voyant les traces de pattes d'un chien et d'un cheval des caractéristiques de ces derniers, devinant par exemple qu'il s'agit d'une petite épagneule, qu'elle boîte et que le cheval, quant à lui « a cinq pieds de haut, le sabot fort petit, ; il porte une queue de trois pieds et demi de long ; les bossettes de son mors sont d'or à vingt-trois carats ; ses fers sont d'argent à onze deniers. »³³⁹. Alors qu'il ne les a pas vus, Zadig en produit une description si précise qu'il est immédiatement suspecté d'être à l'origine de leur disparition. C'est en réalité en observant les traces laissés par les animaux qu'il en est venu à la conclusion de l'apparence physique de ces derniers. C'est à partir d'un raisonnement très élaboré que Bayard part du principe qu'une telle faculté de déduction ne peut être que celle d'un enquêteur de roman policier :

Il est difficile en effet, même avec la meilleure volonté du monde, de ne pas voir ici, de la part de Voltaire, un plagiat par anticipation des aventures du plus célèbre détective de l'histoire du roman policier, Sherlock Holmes.³⁴⁰

Cette accusation de plagiat est intéressante à plusieurs titres. En effet, Voltaire a bel et bien été accusé de plagiat pour ce texte, non pas d'être un plagiaire par anticipation mais de s'être largement inspiré du roman de Louis de Mailly intitulé *Les Trois princes de Serendip*. En effet, dans ce livre, les trois princes sont des voyageurs itinérants. Au cours de leur périple, ils croisent, comme c'est le cas dans *Zadig*, un homme qui leur demande si, par hasard, ils n'auraient pas aperçu ses chameaux :

Ces jeunes princes, qui avaient remarqué dans le chemin les pas d'un semblable animal, lui dirent qu'ils l'avaient rencontré, et, afin qu'il n'en doutât point, l'aîné des trois princes lui demanda si le chameau n'était pas borgne ; le second, l'interrompant, lui dit, ne lui manque-t-il pas une dent ? Et le cadet ajouta, ne serait-il pas boiteux ? Le conducteur assura que tout ceci était véritable. C'est donc votre chameau, continuèrent-ils, que nous avons trouvé, et que nous avons laissé bien loin derrière nous. ³⁴¹

Étant donné que le chamelier ne parvient pas à les trouver, ils sont amenés à donner d'autres détails sur leur cargaison par exemple, l'un transportant du miel et l'autre du beurre. Comme dans *Zadig*, pour avoir donné trop de détails, ils sont accusés de vol et prétendent en réalité n'avoir jamais vu ces chameaux et d'avoir deviné leur apparence en observant les traces qu'ils avaient laissées :

J'ai cru, Seigneur, que le chameau était borgne, en ce que, comme nous allions dans le chemin par où il était passé, j'ai remarqué d'un côté que l'herbe était toute rongée, et beaucoup plus mauvaise que celle de l'autre, où il n'avait pas touché ; ce qui m'a fait croire qu'il n'avait

³³⁹ Pierre Bayard, *Le Plagiat par anticipation*, op. cit., p.32

³⁴⁰ *Ibid.*, p.34.

³⁴¹ Cité par Catellin, Sylvie. *Sérendipité: du conte au concept*. Seuil, 2014, p.23

qu'un œil parce que, sans cela, il n'aurait jamais laissé la bonne pour manger la mauvaise.³⁴²

La sagacité des trois princes est la même que celle de Zadig et il y a clairement un jeu d'inspiration entre Voltaire et Louis de Mailly. C'est après avoir lu *Les Trois princes de Serendip* qu'Horace Walpole développe le concept de sérendipité. Walpole parle de « sagacité accidentelle »³⁴³ pour les trois princes. Bayard, lui, voit en la sagacité de Zadig des indices du plagiat par anticipation dans le sens où il adopterait le même protocole de recherche qu'un inspecteur de police. Par ailleurs, cette mention de la chienne lui fait penser au *Chien des Baskervilles*. Bayard insiste sur le fait que ce qui caractérise un plagiat par anticipation, c'est le « sentiment de dissonance qui vient à la lecture de ce passage » et « qu'il semble anachronique par rapport au reste du texte, ou, si l'on préfère, qu'il relève d'un autre temps »³⁴⁴. Ce sont les sentiments de dissonance que Pierre Bayard a ressentis lors de ses lectures qui justifient le corpus d'œuvres disparates qu'il mobilise, elles ont toutes en commun d'avoir donné au critique l'illusion de plagiat, or celles-ci auraient pu être toute autre, d'où cette notion de sérendipité, de découvertes que le lecteur sera amené à faire par hasard. Le lecteur de Bayard est lui-même confronté à l'enquête, au fait de devenir un herméneute vigilant. L'acte de lecture et d'interprétation devient elle-même enquête, une quête des sens à donner aux œuvres. Le plagiat par anticipation, en tant qu'expérimentation littéraire conduit le lecteur à modifier son regard sur l'œuvre qu'il lit et à renverser la logique du temporel. Il fait du précurseur l'héritier d'un genre littéraire. La plupart des critiques voit en Voltaire, un précurseur du romancier policier à l'image de Sylvie Cattelin qui le qualifie déjà de « récit d'enquête »;

Et c'est pour cette raison évidente que Voltaire introduit à son tour le suspense dans son récit d'enquête, une innovation majeure dont les conséquences littéraires et épistémologiques n'ont pas été assez soulignées jusqu'à présent, car elle prélude au développement fulgurant, au XIX^e siècle, des techniques narratives du roman policier et des méthodes d'investigation judiciaire.³⁴⁵

Bayard voit en lui « un plagiat par anticipation des aventures du plus célèbre détective de l'histoire du roman policier, Sherlock Holmes. »³⁴⁶.

Ainsi, il se situe ici dans la droite ligne de sa critique policière, développée dans *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, *L'Enigme du Chien des Baskervilles*, *La Vérité sur Ils Etaient dix* et dans *Enquête sur Hamlet*. Bayard est par ailleurs le président d'un organisme de recherche appelé Intercropol³⁴⁷ qui se présente comme un projet de recherche sur la littérature policière et qui prône une critique interventionniste des œuvres littéraires :

³⁴² Louis de Mailly, *Les aventures des trois princes de Serendip : Suivi de Voyage en Sérendipité* [En ligne], le Mesnil-sur-l'Estrée, Marchaisse, 2011, p.18, disponible à l'adresse : https://www.editions-marchaisse.fr/uploads/4/3/7/1/4371660/___les_aventures_des_trois_princes_de_serendip.pdf, consulté le 20 juillet 2021.

³⁴³ Cité par Sylvie Cattelin, *Sérendipité : du conte au concept*, op. cit., p.25.

³⁴⁴ Pierre Bayard, *Le Plagiat par anticipation*, op. cit., p.38.

³⁴⁵ Sylvie Cattelin, *Sérendipité : du conte au concept*, op. cit., p.47.

³⁴⁶ Pierre Bayard, *Le Plagiat par anticipation*, op. cit., p.34.

³⁴⁷ Intercropol. *Recherches universitaires sur les nouvelles voies de la critique policière*. 19 décembre 2018, <http://intercropol.org/fr/index.html>, consulté le 2 mai 2021

Comme le fait InterPol pour le monde réel, il vise à permettre la mise en commun des hypothèses et découvertes menées dans chaque pays et dans chaque œuvre, afin de dévoiler avec plus d'efficacité les secrets masqués derrière la vérité apparente – et notamment les assassins impunis qui ont, pour l'instant échappé aussi bien aux lecteurs(trices) qu'à l'écrivain(e) qui a raconté leur histoire.³⁴⁸

Comme le mentionne d'ailleurs le projet d'*Intercripol*, les auteurs se donnent pour objectif, tout en respectant la lettre du texte, de produire de nouvelles interprétations.

Théorisée par Pierre Bayard en 1998, la méthode de la critique policière, que nous pratiquons dans ce laboratoire, attentive à respecter scrupuleusement la lettre du texte tout en risquant des hypothèses a priori en rupture avec le sens littéral programmé par la narration, permet de travailler, à la suite d'Umberto Eco, sur les limites de l'interprétation - et de préciser selon quels critères on peut distinguer l'audace herméneutique du pur et simple délire interprétatif - exercice réflexif par ailleurs salutaire pour tout chercheur et chercheuse digne de ce nom.³⁴⁹

Bayard veut donc accorder une place aux possibles au sein de sa théorie littéraire, à la création afin d'amener le lecteur à être plus vigilant face aux textes qu'il lit, à ne plus être passif et à lui faire faire des découvertes qu'il n'aurait probablement pas faites autrement.

Le hasard, élément essentiel au concept de sérendipité, occupe une large place au sein de sa théorie du plagiat par anticipation. En effet, il souligne l'arbitraire de l'histoire littéraire qui aurait pu être toute autre en prenant notamment l'exemple de Valéry :

*Où l'on suit volontiers Valéry quand il explique, rappelant l'importance du hasard, que Victor Hugo aurait pu tout à fait être antérieur à Racine et où l'on montre que, de ce fait, l'influence de Victor Hugo sur Racine est un sujet qui mérite d'être étudié avec soin.*³⁵⁰

Nous pouvons souligner le fait que Paul Valéry mentionne bel et bien dans *Discours sur l'esthétique* le fait que Racine pourrait effectivement être postérieur à Hugo mais il le fait à titre d'anecdote sans réellement insister dessus. C'est véritablement Bayard qui rêve de ce qu'aurait pu être l'histoire littéraire si cette possibilité avait effectivement été réalisée. Ainsi, le critique, en lisant, fait par hasard des découvertes qui lui permettent d'étayer sa théorie. Celles-ci peuvent être réunies en plusieurs catégories : les plagiaires par anticipation, les précurseurs de Kafka ou Racine comme postérieurs d'un siècle à Victor Hugo qu'il réunira ensuite au sein de la même théorie. En accumulant les lectures, Bayard est de plus en plus à même de constater ces plagats par anticipation qui sont en réalité un reflet des liens qu'il tisse au sein de sa bibliothèque intérieure, au sein de ses lectures. Le plagiat par anticipation revient à établir, par hasard, des liens intertextuels entre des textes parfois opposés. Ainsi, dans *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*, le rapprochement opéré par Bayard entre les deux Lawrence relève du hasard et repose sur la

³⁴⁸ *Ibid.*

³⁴⁹ *Ibid.*

³⁵⁰ Pierre Bayard, *Le Plagiat par anticipation*, op. cit., p.91.

proximité phonétique de leur nom mais ce rapprochement n'aurait jamais eu lieu si les deux hommes n'avaient pas porté le même patronyme. Les expérimentations littéraires sont un excellent moyen de faire l'éloge du hasard et des possibilités qu'il renferme :

Nous avons en effet souvent tendance à considérer, au vu de la manière dont les œuvres se succèdent et s'organisent en courants littéraires ou s'affilient les unes aux autres, que cette organisation obéit à une détermination ou à une logique – que la pensée historique est d'ailleurs à même de reconstituer –, sans nous demander si de nombreux liens entre les textes ne seraient pas dus à un facteur dont il convient de ne pas sous-estimer l'importance, à savoir le hasard. Or la prise en compte de celui-ci conduit à garder à l'esprit que tout aurait très bien pu se passer autrement et à en tirer les conséquences.³⁵¹

Si nous nous référons de nouveau à la théorie des mondes possibles développée par Pierre Bayard, l'histoire littéraire aurait pu être différente. Elle dépend en réalité de la créativité des auteurs et à la place que l'on accorde à leurs œuvres, c'est-à-dire si on les considère ou non comme des œuvres littéraires.

Par son éloge des possibilités de la littérature, il se rapproche des théories de Stanley Fish. En effet, ce professeur de littérature réfléchit lui aussi aux mécanismes de l'interprétation littéraire et à ce qui fonde une interprétation acceptable d'un texte. Dans *Is there a text in this class ?*³⁵², il prétend s'être livré à une expérimentation auprès de ses étudiants. En effet, ce jour là, il enseignait deux cours : un de théorie littéraire et le second, de poésie religieuse. Il écrit alors au tableau une liste de linguistes et de critiques littéraires que les étudiants devaient lire pour la semaine suivante. Il a alors l'idée de ne pas préciser à ses étudiants le vrai contexte qui l'a poussé à écrire cette liste de noms. Il demande donc à ses élèves de lire ce qui est écrit au tableau, non pas comme une liste mais comme un poème religieux hermétique, qu'il appelle le « poème-liste ». Contre toute attente, les étudiants parviennent véritablement à lire ce texte comme un poème religieux, y voyant dans la forme du poème un calligramme en forme de croix chrétienne, dans les noms hébreux des connotations religieuses et dans l'onomastique des symboles chrétiens comme pour *Thorne* qui signifie épine et qui ferait référence à l'Immaculée Conception. A partir de cette expérimentation, Stanley Fish réfléchit au délire interprétatif. En effet, c'est en écrivant ces noms au tableau que Stanley Fish a, par hasard, l'idée de cette expérimentation et qu'il en déduit des conclusions sur la créations littéraires. Il écrit que « L'interprétation n'est pas un art de la compréhension mais de la construction. Les interprètes ne décodent pas les poèmes : ils les font »³⁵³. Comme chez Bayard, la critique littéraire devient matière à création. Les interprètes, les herméneutes, en pratiquant le délire interprétatif, deviennent eux-même poètes. Yves Citton commente l'expérience de Fish en écrivant que

³⁵¹ Pierre Bayard, *Le Plagiat par anticipation*, op. cit, p.91.

³⁵² Stanley Fish, *Is there a text in this class*. The Authority of Interpretative Communities, Cambridge MA, Harvard University Press, 1980.

³⁵³ Cité et traduit par Yves Citton, et François Cusset. *Lire, interpréter, actualiser*. Nouvelle édition augmentée, Éditions Amsterdam, 2017, p.81.

Dans un cas extrême comme celui de la fable, un texte aura été actualisé (« fait ») en tant que poème en l'absence même de l'acte de production poétique de la part d'un poète...³⁵⁴

Autrement dit, Fish fait de la poésie à partir de rien, de ce qui n'était qu'une simple liste, ce sont ses étudiants qui sont à l'origine de la création littéraire. Cette œuvre nouvelle qu'est *Is there a text in this class ?* n'aurait pas pu naître si le professeur n'avait pas donné un certain nombre d'injonctions à ses élèves qui les ont amenés à se diriger dans ces réflexions pour interpréter. Ce poème qui n'existait pas est donc né de ce que Fish appelle une « communauté interprétative » (*interpretative communities*) qui n'est pas sans rappeler la notion de paradigme de Thomas Kuhn, commentée par Bayard dans *Enquête sur Hamlet*. Nos clés d'interprétation peuvent varier en fonction du paradigme auquel on se réfère qui peut varier en fonction du contexte, du hasard.

Dans un article intitulé « Anachronie et uchronie des comparaisons »³⁵⁵, Claire Placial écrit que

Le principe du plagiat par anticipation, tel qu'il a été développé par Pierre Bayard repose en partie sur la sérendipité, du moins si l'on considère le diagnostic de plagiat par anticipation comme un effet de lecture, de réception. Si Maupassant a plagié Proust, ce n'est pas parce que Maupassant a lu Proust, mais parce que j'ai lu Proust avant Maupassant et lu Maupassant à la lumière de Proust, et sans doute aussi parce que Maupassant a eu l'intuition de la réminiscence développée ensuite par Proust. De même que l'on se sent plagié par ses auteurs préférés parce qu'ils ont déjà dit tout ce qu'on pensait par soi-même.

En effet, contrairement à l'histoire littéraire, l'ordre de lecture d'un texte relève du hasard. On peut avoir lu Proust avant Maupassant et c'est le fait que l'on ait lu Proust avant Maupassant qui contamine la perception que l'on a du texte de Maupassant et que l'on ne lui reconnaît donc plus sa singularité. C'est la lecture des deux auteurs qui conduira le lecteur à créer ce que Bayard nomme un « troisième texte »³⁵⁶ qui recouvre les caractéristiques des deux textes. En conclusion, c'est de la réunion arbitraire de deux textes différents afin de souligner les liens qui les unissent, leur dimension intertextuelle qui fonde le projet bayardien. Cette réunion lui permet de faire de l'arbitraire et du hasard un moteur de création littéraire.

³⁵⁴ *Ibid.*

³⁵⁵ Claire Placial, « Anachronie et uchronie des comparaisons ». *Espaces réflexifs, situés, diffractés et enchevêtrés*, <https://reflexivites.hypotheses.org/4998>. Consulté le 2 mai 2021.

³⁵⁶ Pierre Bayard, *Le Plagiat par anticipation*, *op. cit.*, p.48.

3. La critique littéraire comme réécriture

La critique interventionniste consiste, contrairement à la critique traditionnelle, à intervenir sur les textes et à les modifier. Elle constitue donc une forme de réécriture des textes littéraires. Chaque chapitre est une nouvelle création littéraire et artistique. Dans *Pour une critique décalée autour des travaux de Pierre Bayard*³⁵⁷, Marc Escola, dans une intervention qu'il intitule « Comment améliorer les œuvres réussies ? » s'étonne que Pierre Bayard se contente d'améliorer seulement les œuvres qu'il juge ratées alors qu'il estime que ce sont tous les textes qui méritent d'être réécrits. Cependant, si Bayard s'intéresse effectivement exclusivement aux textes ratés dans cet opus, nous ne pouvons pas affirmer aux côtés de Marc Escola que le théoricien interventionniste ne se contente d'améliorer que ce type de textes. En effet, les différents livres de Bayard comporte de nombreuses réécritures de textes considérés comme des chef-d'œuvres ou du moins qui sont reconnus par la critique. Escola se pose en effet la question de savoir « Pourquoi donc ne faudrait-il refaire que les œuvres ratées ? »³⁵⁸ alors que les œuvres réussies sont réécrites lorsqu'il change la chronologie des textes ou leurs auteurs. Nous ne pouvons pas affirmer que Bayard ne réécrit que les textes jugés ratés. Marc Escola apprécie néanmoins chez l'auteur le fait qu'il ne s'incline pas devant les textes comme le font habituellement les critiques littéraires, il prend au contraire de la distance et n'hésite pas à les dénigrer s'il le juge nécessaire. Il reconnaît que la critique de Bayard est une forme d'art dans le sens où il met en avant le génie créateur qui peut traverser l'écrivain critique. Par ailleurs, il écrit que « les critiques peuvent juger en auteur » et que l'inverse est vrai également : « l'auteur peut juger en critique »³⁵⁹ et qu'« un texte n'est qu'un possible parmi d'autres qui a autorisé la tradition d'une critique créatrice »³⁶⁰. Bayard est à la fois auteur et critique, auteur au sens de l'individu qui fait preuve de créativité et critique dans le sens où il tente de faciliter la compréhension des textes et d'initier son lecteur à la critique interventionniste. Toujours pour Escola, il parvient à créer une critique authentiquement créatrice qui n'opère plus de distinction entre critique et réécriture. Le fait d'attribuer des œuvres à d'autres auteurs constituent une réécriture d'œuvres existantes et, en tant que telle, les analyses de Bayard ont une valeur littéraire. Elles sont vues comme une « variation créatrice par rapport à un énoncé d'auteur » comme le souligne Alain Trouvé dans son intervention « Des lecteurs singuliers » dans *Le Texte du lecteur*³⁶¹. Les textes sont prolongés par la réécriture. Bayard met ainsi en avant le fait que chaque lecture implique une réappropriation par le lecteur. Il y a toujours une part de réécriture intérieure dans le processus créatif. Par ailleurs, les réécritures du critique sont cohérentes d'un point de vue logique.

³⁵⁷ « Comment améliorer les œuvres réussies », in *Pour une critique décalée autour des travaux de Pierre Bayard*, *op. cit.*, p.71.

³⁵⁸ *Ibid.*, p.72.

³⁵⁹ *Ibid.*, p.86.

³⁶⁰ *Ibid.*, pp.86-87.

³⁶¹ Alain Trouvé, « Des lecteurs singuliers », in *Le Texte du lecteur*, *op. cit.*, p.31.

En effet, elles sont documentées et s'appuient sur des faits textuels. Il ne paraît ainsi pas aberrant de penser que *L'Étranger* de Camus ait pu être écrit par Kafka ou qu'*Alice au pays des merveilles* ait pu être l'œuvre des surréalistes. Par ailleurs, il appuie volontairement sur les différences entre les textes afin de montrer que, malgré eux, il existe des raisons de penser que ces textes sont similaires comme dans ce passage « On peut cependant faire l'effort de comprendre les réticences à attribuer *L'Étranger* à Kafka. »³⁶². La mise en avant des différences permet en réalité à Bayard de mettre en valeur les similitudes entre les textes. Par exemple, il fait une comparaison de *La Métamorphose*, du *Procès* et d'un passage de *L'Étranger*.

Dans les trois cas – qu'il est aisé de superposer tant le schéma narratif est identique –, le personnage principal apprend brutalement, au tout début du texte, que sa vie vient de changer en profondeur et qu'il ne sera, de ce fait, plus jamais le même. Il est confronté tout à coup, et le lecteur avec lui, à un effondrement de son univers familier, que le texte nous communique avec une violence elliptique.

Au-delà de la similitude des situations et de la proximité des écritures, on mesure mieux alors ce qu'apporte le passage de la troisième personne à la première et les raisons qui y ont conduit Kafka.³⁶³

Par ailleurs, il anticipe d'éventuelles critiques du lecteur qui ne serait pas d'accord avec sa théorie en justifiant justement les réticences et les doutes qu'il pourrait avoir. On voit véritablement que Bayard ne force pas le texte à correspondre à l'esthétique de Kafka. Il ne fait pas d'analogie entre les deux esthétiques puisqu'il prête attention aux différences qui existent entre ces deux textes. Il ne les abolit pas pour faire correspondre parfaitement ces trois textes. Sa démarche est intéressante dans le sens où il prend en compte la spécificité des trois textes afin de les comparer. En cela, il fait de la littérature comparée à la simple différence qu'un comparatiste n'aurait pas fait de l'œuvre de Camus un texte kafkaïen. La comparaison de ces textes est justifiée dans le sens où l'histoire littéraire a tendance à les réunir tous deux sous l'esthétique de l'Absurde malgré les écarts manifestes qui existent entre eux.

Les réécritures de Bayard ne portent presque jamais sur la lettre des textes sauf dans le cas des relectures policières comme *L'Affaire du Chien des Baskervilles* ou *La Vérité sur Ils étaient dix* où il change les coupables de ces romans policiers ou dans *Comment améliorer les œuvres ratées ?* où il réécrit des passages des textes. Il y a également le cas singulier de *Aurais-je sauvé Geneviève Dixmer?* où il se transporte en pensée dans le roman *Le Chevalier de Maison-Rouge* où il se met à la place du héros principal, Maurice Lindey afin de déterminer s'il aurait pu sauver l'héroïne Geneviève Dixmer de l'échafaud pendant la Révolution. Il s'agit d'une réécriture singulière du roman d'Alexandre Dumas puisqu'en se transportant dans ce livre à une autre époque tout en conservant sa personnalité, il brouille les frontières entre la réalité et la fiction. C'est d'ailleurs le même procédé qu'il utilise dans *Aurais-je été résistant ou bourreau ?* où il fait le choix de se mettre

³⁶² Pierre Bayard, *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*, op. cit., p.86.

³⁶³ *Ibid.*, p.87-88.

à la place de son père pendant la seconde guerre mondiale mais tout en conservant ses traits de personnalité actuels.

Par ses réécritures, il change le destin des textes en en modifiant le dénouement, la chronologie, leur place dans l'histoire littéraire ou leur attribution. Les changements temporels, par exemple, impliquent nécessairement une réécriture de la vie de l'auteur comme il le fait par exemple pour Sterne qu'il place au XXe siècle dans *Le Plagiat par anticipation*. La modification de la biographie de Sterne a une influence sur la manière dont le lecteur percevra son œuvre.

Je le situerais pour ma part après Joyce et les romanciers du flux de conscience, auxquels il se réfère discrètement et qui semblent l'avoir inspiré. Et même si des personnages et des fragments d'intrigue subsistent dans son œuvre, je serais tenté, en raison du nombre d'innovations formelles qu'il leur doit, d'y voir un héritier des auteurs du Nouveau Roman, égaré dans une autre époque. Il suffit d'ailleurs de le décaler exactement de deux siècles en conservant l'essentiel de sa biographie pour donner à celle-ci une cohérence littéraire supérieure à celle qu'elle possède actuellement.³⁶⁴

Cette mise en avant de la différence que Pierre Bayard remarque entre Sterne et les nouveaux romanciers nous montre que tout texte est toujours porteur de textes intertextuels, dont certains qui n'ont pas encore vu le jour. En le plaçant après Joyce, il en fait un écrivain encore plus novateur. Finalement, Bayard invite son lecteur à pratiquer sa propre réécriture des œuvres lues.

Comme nous l'avons déjà dit, la théorie de la lecture de l'écrivain interventionniste se rapproche de celle de Roland Barthes dans son texte *S/Z*. En effet, il y distingue « texte lisible » et « texte scriptible »³⁶⁵. Le texte lisible implique peu d'efforts d'interprétation et se rapproche d'une lecture passive tandis que le texte scriptible, au contraire, est plus complexe et nécessite davantage de concentration que le précédent. Il invite le lecteur à proposer sa propre réécriture et à participer à la construction du sens à donner au texte comme se propose de le faire Pierre Bayard. Ainsi, chez Bayard comme chez Roland Barthes, le parcours de lecture devient nécessairement créateur. L'appropriation des textes ne passe pas par une simple lecture passive mais par un processus de lecture-écriture. Dans ses livres, il rappelle l'importance de se livrer à une réécriture des textes et que cette proposition d'améliorer les œuvres existe depuis longtemps comme il le montre dans *Comment améliorer les œuvres ratées ?* où il cite ses prédécesseurs :

³⁶⁴ Pierre Bayard, *Le Plagiat par anticipation*, op. cit., p.120.

³⁶⁵ Roland Barthes définit en ces termes la différence entre « texte lisible » et « texte scriptible » :

Ce que l'évaluation trouve, c'est cette valeur-ci : ce qui peut être aujourd'hui écrit (ré-écrit) : le *scriptible*. Pourquoi le scriptible est-il notre valeur ? Parce que l'enjeu du travail littéraire (de la littérature comme travail), c'est de faire du lecteur, non plus un consommateur, mais un producteur du texte. Notre littérature est marquée par le divorce impitoyable que l'institution littéraire maintient entre le fabricant et l'usager du texte, son propriétaire et son client, son auteur et son lecteur. Ce lecteur est alors plongé dans une sorte d'oisiveté, d'intransitivité, et, pour tout dire, de *sérieux* : au lieu de jouer lui-même, d'accéder pleinement à l'enchantement du signifiant, à la volupté de l'écriture, il ne lui reste plus en partage que la pauvre liberté de recevoir ou de rejeter le texte : la lecture n'est plus qu'un *referendum*. En face du texte scriptible s'établit donc sa contrevalet, sa valeur négative, réactive : ce qui peut être lu, mais non écrit : le *lisible*. Nous appelons classique tout texte lisible.

Parmi nos plus célèbres devanciers en la matière, on peut citer Houdar de la Motte, qui proposa au XVIII^e siècle une version considérablement réduite de *L'Iliade* pour en supprimer les répétitions et les passages ennuyeux.³⁶⁶

C'est d'ailleurs la démarche qu'il pratiquera dans *Proust ou la digression* où il propose, dans une démarche volontairement provocante, d'améliorer Proust en en supprimant les digressions qui font tout l'intérêt de *La Recherche*. En réécrivant les textes, l'auteur propose son propre cheminement de pensée à la lecture des textes, ses propres rêveries. Il partage aux lecteurs son « texte du lecteur » pour reprendre le titre du livre du même nom, son texte singulier, unique. Il montre ainsi aux lecteurs qu'un texte paraîtra fondamentalement plus réussi si nous savons nous l'approprier, s'il suscite en nous de l'intérêt. Un texte sera d'autant plus apprécié si le lecteur sait pratiquer une relecture interventionniste pour jouer avec les possibles du texte, ses potentialités. Par ailleurs, les représentations mentales que le lecteur imagine en lisant est unique à chaque lecteur. Il ne peut en exister deux parfaitement identiques. Ces représentations mentales propres à chacun, telle une représentation cinématographique mentale participe du processus de réécriture intérieure de l'œuvre. C'est en apprenant à réécrire les œuvres et à travailler son imagination que l'on devient soi-même un lecteur créateur et peut-être, plus tard, un écrivain.

4. La critique littéraire : une critique sur la littérature et qui appartient au champ de la littérature

Pierre Bayard fait preuve d'originalité dans le cadre de ses méthodes critiques. En effet, il s'agit de théorie créative qu'il est le seul à utiliser. Ces manières de commenter sont des inventions de l'auteur qui ont un intérêt sur le plan littéraire et intellectuel. Par exemple, dans *Le Plagiat par anticipation*, il réfléchit à ce qu'il appelle l'illusion de plagiat. Cela amène l'auteur à réfléchir à la notion d'intertextualité et aux conditions de possibilité d'un tel hasard. Les essais de Bayard ont des qualités littéraires. Par ailleurs, Marielle Macé, dans *Le Temps de l'essai* insiste sur la spécificité des qualités littéraires de l'essai :

Généricité et littéarité sont pensées d'un seul geste : catégorie désormais visible, utile et pertinente, l'essai est perçu comme littéraire ; et c'est parce qu'il apparaît comme un possible dans l'éventail des ressources littéraires qu'il fonctionne comme genre : le processus est nettement tautologique.³⁶⁷

Pour Marielle Macé, l'essai est perçu comme littéraire. Il s'agit d'un genre littéraire singulier. Tout comme le fait Bayard, elle insiste sur le fait que les poèmes de Valéry sont également des essais. Elle définit l'essayiste comme « un homme qui s'essaye », un homme qui, au même titre qu'un romancier est en quête d'une exigence littéraire, d'un style, de la perfectibilité.

³⁶⁶ Pierre Bayard, *Comment améliorer les œuvres ratées ?*, op. cit., p.131.

³⁶⁷ Marielle Macé, *Le Temps de l'essai*, op. cit., pp.98-99.

On peut appeler Valéry un homme d'essais. J'entends *Essais exactement* dans le sens de Montaigne : le témoignage, ou la trace, d'un homme qui s'essaye ; - tout le contraire d'une vocation qui s'accomplit, d'une œuvre exigeante qui veut être ceci et non cela. Ceci et cela, ceci ou cela, ceci non plutôt que cela – voilà des Essais. Un esprit qui ne cherche qu'à s'essayer ne voit pas la nécessité profonde de produire une chose déterminée.³⁶⁸

Chaque essayiste est à sa façon un artiste et sait trouver sa propre manière d'exprimer ses idées. Bayard est d'ailleurs admiratif de la manière d'écrire de Marielle Macé, estimant que ce qu'elle écrit est indicible autrement :

Ce qui est frappant, si vous avez déjà lu Marielle Macé, c'est qu'[elle] est conduite à remanier la langue et à inventer toute une série d'expressions qui font que, c'est un des plus beaux compliments que l'on puisse faire à un écrivain, [s]es textes sont immédiatement reconnaissables. Je crois que si l'on ouvre une page, on voit tout de suite, si j'ose dire que c'est du Marielle Macé. [Elle] nous parle de « lecture comme conduite esthétique », de « texte comme configuration de l'expérience », comme « grammaire de l'existence », « façons de lire, manières d'être », « forme de vie ». Je plains les élèves qui auraient un jour à faire des fiches de lecture sur ce qu'[elle] dit car ce n'est pas dicible autrement.³⁶⁹

Finalement, les compliments que Bayard fait à Marielle Macé correspondent également à ce que Bayard souhaite réaliser avec sa propre critique : le fait d'être unique, d'avoir un style immédiatement reconnaissable et le fait d'inventer une nouvelle manière d'écrire, innovante. Marielle Macé mobilise donc la littérature pour autre chose qu'elle-même, pour penser la critique mais, elle fait quand même, par la littérarité de ses essais, de la littérature. Elle insiste sur le fait que les essais sont classés dans les notes de la NRF en « littérature générale » en 1926, donc comme une forme d'œuvre littéraire. Elle rappelle que les essais partagent des caractéristiques avec le roman et le poème. Bayard se place lui-même entre roman et critique bien qu'il ne soit pas auteur de livre qualifié de roman. Certains de ses textes comme *Aurais-je sauvé Geneviève Dixmer ?* s'en rapprochent toutefois dans le sens où il modifie le dénouement du roman et qu'il le réécrit en s'incluant comme personnage, d'où une pratique de genre hybride entre l'essai et la fiction. Elle insiste d'ailleurs sur le fait que le poète Charles-Albert Cingria rapproche les essais des poèmes tandis que Félix Bertaux fait de l'essai de Lukàcs une forme créatrice³⁷⁰.

En tant qu'essayiste, Bayard, conformément à la définition que fait Jakobson de la science littéraire, réfléchit à la littérarité, c'est-à-dire à « ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire »³⁷¹. C'est en réfléchissant à la littérature que l'on devient soi-même un écrivain. Par ailleurs, selon Florian Pennanech dans *Pour une critique décalée autour des travaux de Pierre Bayard*, dans son intervention qu'il intitule « Du discours métacritique »³⁷², la critique est littéraire

³⁶⁸ *Ibid.*, p.99.

³⁶⁹ Intervention de Pierre Bayard in Marielle Macé, « Formes littéraires, formes de vie : d'un livre à l'autre », Colloque d'Antoine Compagnon, Collège de France, « Aux côtés de la littérature : dix ans de nouvelles directions », op. cit.

³⁷⁰ Marielle Macé, *Le Temps de l'essai*, op. cit., pp.102-103.

³⁷¹ Thomas Aron, *Littérature et littérarité. Un essai de mise au point*, Presses universitaires de Franche-Comté, 1984, p.8.

³⁷² Florian Pennanech, « Du discours métacritique », in *Pour une critique décalée autour des travaux de Pierre Bayard*, op. cit., p.177.

selon Gérard Genette, elle appartient bel et bien au champ de la littérature au même titre qu'un roman parce que l'écrivain critique mobilise un réseau métatextuel en interprétant. En effet, Genette écrit dans *Palimpsestes* que la littéarité est « la relation, on dit plus couramment de « commentaire », qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer [...] »³⁷³. En effet, en produisant un commentaire sur l'œuvre, on crée un nouveau discours original sur la littérature. Si l'on se réfère de nouveau à Oscar Wilde et à son texte « La critique est un art », le personnage d'Ernest constate qu'il existe d'ailleurs des similitudes entre l'œuvre commentée et le commentaire :

Le travail créateur du critique présentera, c'est indubitable, quelque ressemblance avec l'œuvre qui l'a amené à créer, mais il s'agira du mode de ressemblance qui existe non entre la nature et le miroir qu'est censé lui tendre le peintre paysagiste mais entre la nature et l'œuvre de l'artiste décorateur.³⁷⁴

La critique est une évocation de l'œuvre, en cela elle ressemble donc à elle mais le critique apporte quelque chose de plus par rapport au texte premier selon Wilde, puisque, même s'il y a une part de critique dans la création, l'inverse est vrai également. Elle est en elle-même une forme d'art. Elle peut être considérée par son autonomie mais également par sa capacité d'invention. Bayard, à partir de cette théorie de la critique comme art littéraire en vient même à déduire dans *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?* que l'objet de la critique n'est pas de parler de l'œuvre mais de soi-même. Cette idée de la subjectivité de la critique est particulièrement marquante chez Pierre Bayard puisqu'il s'oppose à l'idée d'une vérité définitive de la littérature. C'est aux lecteurs de s'approprier le texte à partir de leurs propres clés de lecture et d'analyse.

Si Bayard reprend la théorie d'Ernest selon laquelle la critique est un art, sur quoi se base-t-il pour l'affirmer ? Qu'est-ce qui permet d'affirmer la littéarité d'un art ? Gérard Genette tente d'apporter des réponses à cette question dans *L'Œuvre de l'art*. Selon lui, certains textes peuvent être parés d'une hybridité générique, ce qui fait que l'on peut hésiter sur la nature de ce texte et sur sa classification comme document ou comme fiction. :

[...] quand je ne sais pas si tel texte est une fiction ou un document, je peux hésiter en conséquence sur sa littéarité constitutive, et m'en remettre à mon appréciation esthétique pour lui conférer une littéarité attentionnelle, ou conditionnelle, comme simple objet esthétique. Il arrive aussi qu'un texte soit « inclassable » par hésitation entre deux appartenances toutes deux manifestement littéraires (par exemple, entre *nouvelle* et *poème en prose*) ; dans ce cas, l'incertitude générique n'entraîne aucune incertitude sur le statut artistique. Le doute au niveau d'une classe n'entraîne pas nécessairement, comme feignent de le croire les wittgensteiniens, un doute au niveau de la classe supérieure : quand j'ignore quel est cet animal, je sais bien que c'est un animal. »³⁷⁵

³⁷³ Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris : Seuil, Essais, 1982, p.11.

³⁷⁴ Oscar Wilde, « La critique est un artiste », in *Œuvres*, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996. p.861.

³⁷⁵ Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art*, Paris, Le Seuil, 2010, p.618.

Dans cette note de bas de page, Genette affirme que si l'on doute du genre d'un texte, cela ne remet nullement en cause le statut artistique de celui-ci. Le lecteur sait, en se fiant à ses propres jugements esthétiques si ce dernier est artistique. Les critères de reconnaissance de l'art rappelle ceux que Kant émet dans la *Critique de la faculté de juger*. Dans le livre I « Analytique du beau », il écrit : « Est beau ce qui plaît universellement sans concept » et dans le paragraphe 20 :

Le jugement de goût prétend à l'adhésion de tous ; et celui qui déclare quelque chose beau entend que chacun *devrait* donner son assentiment à l'objet considéré et le déclarer également beau.³⁷⁶

Comme chez Kant, chez Genette, la reconnaissance de l'œuvre d'art est implicite et universelle. Le lecteur habitué à lire de la littérature sait reconnaître un texte comme littéraire et celui-ci provoque une adhésion de tous. Il ne doute pas que ce qu'il lit est bien de nature artistique comme il ne douterait pas de la nature d'un animal. Pour la question de savoir ce qui provoque cette adhésion du lecteur, Genette explique qu'elle est due à des « symptômes de l'esthétique », reconnaissables par tout bon lecteur :

il y aurait art quand (seulement quand et chaque fois que) un objet présenterait les symptômes de l'esthétique, et de ce fait tout « objet esthétique » (tout objet *quand* il fonctionne esthétiquement) serait une œuvre d'art.³⁷⁷

Ces symptômes sont présents dans les œuvres de Bayard qui, à la fois, plaisent et instruisent conformément à la doctrine du XVIIIe siècle « *Docere et placere* ». Le théoricien est d'ailleurs cité dans un article de la revue *Hermès* « L'art, permetteur d'une tierce connaissance »³⁷⁸ comme étant un critique littéraire artiste. Bayard est cité comme exemple de ce que l'auteur de l'article, Iann Simms appelle « permetteur » :

celui qui permet, qui donne liberté, qui donne la possibilité de dire, de faire quelque chose. Néologisme créé par Fernand Deligny, afin de se soustraire à une certaine économie, une certaine approche idéologique : le *permetteur* s'oppose au producteur, au prescripteur.

Il s'oppose au prescripteur car celui qui prescrit ne permet pas d'agir avec liberté tandis que le producteur renvoie à l'économie, à une littérature de masse, industrielle. Bayard apporte en effet un certain savoir à son lecteur qui ne repose pas sur la vérité supposée des textes littéraires, il est permetteur d'un savoir d'une autre nature qui intègre la subjectivité du lecteur et sa liberté d'expérimenter des changements sur les textes. Il est l'inventeur et le permetteur d'une forme inédite qu'est la critique interventionniste.

Nous avons déjà parlé de l'influence de Paul Valéry sur la pensée de l'auteur. Il est d'ailleurs cité à la fois dans *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?* et dans *Le Plagiat par*

³⁷⁶ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger* [1790], Paris, Garnier-Flammarion, 2015, p.63.

³⁷⁷ Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art*, *op. cit.*, p.449.

³⁷⁸ Iann Simms, « L'art, permetteur d'une tierce connaissance ». *Hermès, La Revue* n° 72, n° 2, 2015, *op. cit.*

anticipation. Cet auteur réfléchit également à l'esthétique des œuvres littéraires. Dans le discours « L'enseignement de la poétique au Collège de France », il rappelle que la littérature est bien un art du langage qui joue avec les réactions de son lecteur :

L'art littéraire, dérivé du langage, et dont le langage, à son tour, se ressent, est donc, entre les arts, celui dans lequel la convention joue le plus grand rôle ; celui où la mémoire intervient à chaque instant, par chaque mot ; celui qui agit surtout par relais, et non par la sensation directe, et qui met en jeu simultanément, et même concurremment, les facultés intellectuelles abstraites et les propriétés émotives et sensibles.³⁷⁹

En fréquentant les textes des grands auteurs, le lecteur peut avoir une « *Idee du Beau* »³⁸⁰. La critique littéraire, tout comme la Poétique de Paul Valéry étudie les « intime[s] réaction[s] d'un lecteur »³⁸¹. Bayard joue avec ces « intimes réactions du lecteur » en produisant une critique qui laisse toute sa place à la subjectivité du lecteur, à son imagination et à ses fantasmes, comme celui de pouvoir remonter le temps dans *Le Plagiat par anticipation* ou celui de pouvoir lire tous les livres sans être limité par le temps dans *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?* Cette « *Idee du Beau* » est reprise dans son Discours sur l'esthétique où il se questionne sur la nature de la dialectique qui est une « Science du Beau »³⁸². Bayard a complètement réinterprété les propos du « Discours sur l'esthétique » dans *Le Plagiat par anticipation*. En effet, une simple allusion fugace de Valéry selon laquelle Racine aurait pu être postérieur à Victor Hugo devient un prétexte à imaginer ce qu'aurait été l'histoire littéraire si cette affirmation avait été vraie. Un simple énoncé de Valéry : « Il est assez facile, dans les arts, de concevoir l'interversion des anciens et des modernes, de considérer Racine venu un siècle après Victor Hugo... »³⁸³ est prétexte à une nouvelle création littéraire. Cette citation sert de matériau à une nouvelle création littéraire. Cette phrase devient un nouvel argument à la possibilité d'un plagiat par anticipation. Tout comme pour l'OuLiPo où cette notion était déjà présente mais insuffisamment développée aux yeux de Bayard, cette idée était bien mentionnée également chez Valéry mais sous forme d'allusion. La reprise de ce texte premier pour réaliser un texte second permet à Bayard de créer une hybridité générique entre littérature factuelle et fictionnelle. Cette hybridité fait des textes bayardiens à la fois des textes de fiction et de diction selon la distinction opérée par Gérard Genette entre les deux types de littérature. Tout comme dans *L'Œuvre de l'art*, Genette se questionne sur ce qui fait le caractère artistique d'un texte :

Il s'agit donc de préciser dans quelles conditions un texte, oral ou écrit, peut être perçu comme une « œuvre littéraire », ou plus largement comme un *objet* (verbal) à *fonction esthétique* – genre dont les *œuvres* constituent une espèce particulière, définie entre autres par le caractère intentionnel (et perçu comme tel) de la fonction.³⁸⁴

³⁷⁹ Paul Valéry, *Œuvres I*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1957.p.1441.

³⁸⁰ *Ibid.*, p.301.

³⁸¹ *Ibid.*, p.1442.

³⁸² *Ibid.*, p.1295.

³⁸³ *Ibid.*, p.1304.

³⁸⁴ Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art*, *op. cit.*, p.87

Genette parle du « diagnostic de littérarité »³⁸⁵ pour qualifier l'œuvre d'art. Pour juger de la littérarité d'un texte, Genette dégage deux critères : celui qu'il appelle « thématique » et celui qu'il nomme « rhématique »³⁸⁶. Le premier concerne le degré de fiction d'un texte tandis que le second concerne la prose non fictionnelle. L'analyse des œuvres de Bayard nécessite de se référer aux deux critères dans le sens où ses textes intègrent à la fois des éléments de fiction, comme l'invention d'une histoire littéraire fantaisiste où le successeur précède le prédécesseur et où le prédécesseur s'inspire du successeur, où les auteurs ne sont plus les auteurs des livres que l'on croit et des éléments de la littérature de diction qui relatent des faits qui se sont réellement produits dans le texte. En effet, Bayard ne pratique pas que la critique interventionniste mais également la critique littéraire traditionnelle. Il n'intervient pas toujours sur les textes. En réalité, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?* est le livre qui se rapproche le plus de la critique littéraire traditionnelle dans le sens où il ne modifie pas les intrigues des œuvres qu'il commente à l'exception du *Nom de la Rose* d'Umberto Eco et du livre de David Lodge. Même si Bayard explique que ce livre relève de la « critique par ignorance »³⁸⁷, le narrateur n'est en réalité pas du tout ignorant. C'est parce qu'il a beaucoup lu et qu'il est déjà assez cultivé qu'il peut se permettre de lire en diagonale tout en saisissant les enjeux d'un texte. Il y a de la critique non-interventionniste au sein de la critique interventionniste. Si la critique de Bayard se rapproche davantage d'une littérature dite de diction, elle n'en intègre pas moins des éléments de fiction :

Le critère thématique le plus fréquemment et légitimement invoqué depuis Aristote, la *fonctionnalité*, fonctionne toujours en régime constitutif : une œuvre (verbale) de fiction est presque inévitablement reçue comme littéraire, indépendamment de tout jugement de valeur, peut-être parce que l'attitude de lecture qu'elle postule (la fameuse « suspension volontaire de l'incrédulité ») est une attitude esthétique, au sens kantien, de « désintéressement » relatif à l'égard du monde réel.

[...]

Le critère rhématique, lui, peut déterminer deux modes de littérarité par *diction*. L'un (la poésie) est de régime constitutif : de quelque manière qu'on définisse la forme poétique, un poème est toujours une œuvre littéraire, parce que les traits formels (variables) qui le marquent comme poème sont, de manière non moins évidente, d'ordre esthétique. L'autre mode de diction (la prose non fictionnelle) ne peut être perçu comme littéraire que de manière conditionnelle, c'est-à-dire en vertu d'une attitude individuelle, comme celle de Stendhal devant le style du Code civil.³⁸⁸

Si la littérature de fiction est souvent considérée, peut-être parfois à tort, comme une œuvre littéraire du fait du plaisir que le lecteur ressent à découvrir le dénouement de l'histoire, les critères de reconnaissance de la littérature de diction sont davantage des critères formels. On analysera davantage dans un poème le travail de la langue, sa forme en relation avec le contenu. Enfin, nous

³⁸⁵ *Ibid.*

³⁸⁶ *Ibid.*, p.88.

³⁸⁷ Pierre Bayard, « Comment parler des faits qui ne se sont pas produits ? », entretien réalisé par la librairie Mollat, 7 février 2021.

³⁸⁸ *Ibid.*

pouvons affirmer que c'est finalement le lecteur qui a le dernier mot et qui considère un texte comme une œuvre d'art ou non. Genette cite ici un exemple bien connu : celui de Stendhal qui, pour écrire *La Chartreuse de Parme*, lisait régulièrement *Le Code Civil*³⁸⁹ pour en adopter le style. Stendhal regarde donc ici un texte de loi comme une œuvre d'art.

Bayard encourage la création des lecteurs puisqu'il les invite à proposer leurs propres théories. Or, l'œuvre d'art stimule en elle-même la créativité. Il est en effet fréquent de dire d'un auteur qu'il est avant tout lecteur. C'est en proposant ses expériences subjectives de lecture que Bayard donne envie aux lecteurs de proposer leurs propres hypothèses. En proposant de nouvelles manières d'interpréter le texte, il incite en réalité à adopter un autre regard sur eux et surtout, à être plus attentif, à faire davantage attention aux détails. Dans *Le Plagiat par anticipation*, il souligne le fait que s'intéresser au plagiat par anticipation peut faire penser qu'il adopte une critique tournée vers le passé et qu'il n'analyse que des œuvres appartenant au passé alors qu'il estime que c'est tout le contraire. En effet, en se questionnant sur les mouvements qui unissent les écrivains et les jeux d'influence entre eux, il anticipe également quelles peuvent être les nouveaux courants esthétiques qui pourront naître à partir de l'analyse des œuvres contemporaines. Il propose ainsi des hypothèses sur ce que sera la littérature dans un futur plus ou moins proche. Il imagine ainsi la culture et les lectures de demain :

Descriptive et explicative, la conception cyclique du temps incite aussi à la création. En nous rappelant que, comme dans le cours de la nature, des formes et des thèmes identiques font régulièrement retour dans l'histoire de la littérature et de l'art, elle incite à aller chercher dans le passé, non pour s'éloigner de demain mais pour y parvenir plus vite, quelques-uns des éléments esthétiques susceptibles de participer à l'invention de l'avenir.³⁹⁰

Contrairement à ce que pourrait penser le lecteur de prime abord, le plagiat par anticipation n'est pas tourné vers le passé mais vers l'avenir. En proposant ses hypothèses de lecture, Bayard fait d'une expérience subjective, individuelle, une expérience partageable. La vocation de la critique est de partager. En cela, il passe de l'individuel au collectif. Le fait que la critique d'anticipation soit plutôt tournée vers l'avenir est particulièrement visible dans *Le Titanic fera naufrage* puisqu'il s'intéresse ici à une tragédie collective :

À partir du moment où j'avais étudié le cas des anticipations individuelles – l'écrivain représentant une rencontre amoureuse qui n'a pas encore eu lieu, ou bien une maladie qui lui arrivera plus tard, ou encore sa propre mort –, se posait la question des événements collectifs, des événements, donc, que certains auteurs semblent avoir anticipés, voire décrits, mais qui arrivent cette fois à une collectivité, et en particulier, puisque *Le Titanic fera naufrage* leur est consacré [...] Donc, dès le premier volume, je m'étais dit : « Il faudrait faire ensuite un livre sur les événements collectifs ». Il s'agissait de passer de l'individuel au collectif, avec une différence qui concerne le nombre de personnes impliquées – une seule personne dans *Demain*

³⁸⁹ *Ibid.*, p.88.

³⁹⁰ *Ibid.*, p.90.

est écrit, tout un groupe ou une collectivité ou un pays dans *Le Titanic fera naufrage* –, mais également une différence épistémologique majeure.³⁹¹

L'artiste est donc celui qui, à partir d'expériences individuelles, parvient à parler au collectif. En ce qui concerne le phénomène d'anticipation des événements, Bayard établit une différence avec les phénomènes d'anticipation individuelle qu'il appelle prophétie autoréalisatrice, par exemple, le fait d'écrire un livre sur le suicide de son héros alors que l'écrivain souhaite lui-même se suicider et les phénomènes d'anticipation des catastrophes qui ne relèvent pas des prophéties autoréalisatrices puisque l'individu ne peut agir que sur son destin individuel et non pas sur l'Histoire collective :

Si j'annonce un suicide dans un livre et que je me suicide, on fera remarquer à mes héritiers qu'il n'y a là rien de très extraordinaire. Il y a donc une dimension d'autoréalisation de la prophétie dans *Demain est écrit* qui jette un doute sur la qualité des anticipations – ce qui n'est pas du tout le cas des catastrophes collectives.³⁹²

En évoquant le suicide, Bayard pense bien entendu à son grand ami Frédéric Berthet, auteur de *Daimler s'en va* qui raconte dans son livre avec humour le suicide de son héros alors qu'il se suicidera lui-même quinze ans après. Le livre *Demain est écrit* lui est dédié. Il s'agit d'un hommage à celui que Bayard appelait affectueusement Tarnopol³⁹³ et que Berthet surnommait « Spielvogel » ou encore « Bayarduche ». En effet, Spielvogel est psychanalyste dans le roman alors que Tarnopol est son patient romancier. Étant donné que Bayard est aussi psychanalyste, nous pouvons aisément comprendre cette référence entre les deux écrivains.

Pour en revenir aux anticipations littéraires, elles peuvent relever des deux catégories que Bayard a énoncées dans *Demain est écrit* et dans *Le Titanic fera naufrage* : elles peuvent être de vraies prophéties ou des prophéties autoréalisatrices que Bayard considère comme étant une fausse prophétie. Les anticipations littéraires lient expérience individuelle et collective. Le fait de noter des plagiats par anticipation lors de la lecture ne relève pas d'une vérité littéraire mais d'une expérience sensible individuelle qu'un autre lecteur n'aurait pas déceler sans avoir été initié à la critique interventionniste. En partageant ses théories, il fait de ses hypothèses de lecture des expériences universalisables puisque chaque lecteur initié peut effectivement saisir les ressemblances parfois saisissantes entre des œuvres de différents courants artistiques. Dans *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?* Bayard réfléchissait à la communication littéraire et à la difficulté de s'exprimer à propos d'un livre lu dans le sens où notre lecture est unique et donc difficilement partageable. Par ses livres, l'auteur réalise justement cette communication littéraire en passant de l'individuel au collectif. Il produit un discours sur les arts qui relève lui-aussi d'une

³⁹¹ Frédérique Toudoire-Surlapierre, Augustin Voegele et Pierre Bayard, « « Les écrivains et les artistes ont une sorte de capacité sismographique ». Entretien avec Pierre Bayard autour de son dernier ouvrage, *Le Titanic fera naufrage* (Paris, Minuit, 2016) », *Fabula / Les colloques*, L'art, machine à voyager dans le temps, disponible à l'adresse : <http://www.fabula.org/colloques/document4843.php>, consulté le 07 juillet 2021.

³⁹² *Ibid.*

³⁹³ Frédéric Berthet, *Correspondances (1973-2003)*, Paris, La Table Ronde, 2011, p.171.

forme d'art. Les problèmes de communication, particulièrement détaillés dans *Comment parler des livres* deviennent des prétextes à l'écriture et à la mise en valeur des perceptions et des interprétations différentes d'un lecteur à un autre. En effet, à chaque lecture d'un même texte par une même personne se déploieront différents sens, différentes interprétations qui ne facilitent pas la communication sur les œuvres littéraires. La communication littéraire et l'incommunicabilité des paradigmes est au cœur de ses théories. Néanmoins, le langage littéraire ne se limite pas à la communication d'un message mais s'y ajoute un usage créatif et esthétique du langage. La forme esthétique donnée au message passe par une volonté d'inclure le lecteur. Par exemple, il utilise le pronom « nous » à de nombreuses reprises, ce qui laisse sous entendre une certaine connivence entre l'auteur et ses lecteurs :

Il en va de même avec les survenants, qui sont également privés d'existence, non pour l'avoir perdue, comme nos prédécesseurs, mais pour ne pas l'avoir encore reçue. Nous sommes d'abord en dette avec eux, puisque c'est de leur œuvre future – au moins à titre de possibilité imaginaire – que se nourrit notre création, et nous occupons à ce titre, vis-à-vis d'eux, la place d'un enfant dépendant de ses parents.

Mais ils ont aussi, à l'inverse, besoin de nous pour vivre, puisque c'est grâce à ce que nous pressentons de leur œuvre à venir et à la manière dont nous avons commencé à en accueillir en nous la possibilité qu'ils peuvent espérer un jour se frayer un chemin vers l'existence et être pleinement reconnus.³⁹⁴

Bayard utilise un vocabulaire qui lui est propre comme on peut le voir ici avec la notion de survenant. L'utilisation de la première personne est symptomatique de la volonté de Bayard de faire adhérer le lecteur à ses théories et de l'inviter à pratiquer lui-même la pensée créative. Par ailleurs, la manière dont il décrit le sort des survenants (les auteurs qui ne sont pas encore nés mais dont le travail aurait déjà été volé par les auteurs actuels) en filant la métaphore de l'enfant naissant et dont le sort dépend de ses parents, il produit un discours fictionnel qui se rapproche d'une narration de roman. Par ailleurs, il invente une relation de dépendance entre les auteurs passés et futurs. Il incombe une responsabilité aux auteurs vis-à-vis de leur successeur, la littérature de demain dépendant également de celle d'aujourd'hui. Nous décelons bien, encore une fois chez Bayard, la limite entre l'argumentation sérieuse et le récit humoristique. Toutefois, même si nous venons d'établir une comparaison avec le roman, la lecture critique nécessite néanmoins plus d'attention que celle d'une œuvre de fiction. Elle nécessite une plus grande charge attentionnelle.

Finalement, Bayard pratique une écriture artistique dans le sens où ses commentaires sont des réécritures créatives, des variantes des textes commentés. Il permet au lecteur d'avoir un autre rapport aux œuvres et à leur temporalité. Par ailleurs, il apprend aux lecteurs à être plus attentifs, à développer des compétences de lecture informationnelles et à lire de la critique d'art. Il amène chacun de ses lecteurs à trouver son propre parcours de lecture et son itinéraire de chercheur en

³⁹⁴ Pierre Bayard, *Le Plagiat par anticipation*, op.cit., p.100.

Lettres. Un nouvel usage des textes et de nouvelles pratiques de lecture inédites sont possibles après avoir lues ses théories. En entreprenant de commenter des œuvres de nature différentes, appartenant au cinéma, à la littérature, au milieu pictural, il fait de la critique un art total. Pour reprendre le titre d'un ouvrage collectif auquel a participé Pierre Bayard, il fait un « détour par les autres arts » afin de mieux comprendre la littérature. En effet, il peut être intéressant de penser un art en recourant à une autre forme artistique. Dans son intervention, il rappelle qu'il est utile de penser la littérature à partir du cinéma et inversement :

L'art ne vit pas dans la solitude. La pratique artistique relève souvent d'une confrontation, admirative ou envieuse, avec les pratiques du même ordre, et elle puise pour une part son identité dans la réflexion sur leurs limites et leurs différences. [...] Il semble en effet par moments que le meilleur point de vue pour parler de certains arts soit celui qu'en offre un autre, comme s'il fallait, par exemple, en passer par la peinture pour traiter de musique ou par le cinéma pour aborder la littérature.³⁹⁵

En ne se limitant pas à l'analyse d'une seule forme d'art et en ne cloisonnant pas les domaines d'étude, il parvient à produire un commentaire plus riche que s'il s'intéressait uniquement à la littérature. C'est d'ailleurs exactement la démarche qu'il adopte dans *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?* quand il fait de Schumann un peintre. Le fait d'attribuer *Le Cri* à Schumann en modifiera d'ailleurs profondément le commentaire dans le sens où Bayard va appliquer au tableau des éléments de comparaison avec la musique du compositeur dans une perspective synesthésique et fera ressentir la musicalité du tableau et la détresse du compositeur en lien avec sa biographie. Sa critique rend hommage à toutes les formes d'art et en particulier à la culture littéraire, en réalité présente dans chaque discipline artistique. Le commentaire d'art ou littéraire étant en lui-même matière à un discours de nature littéraire.

5. La posture du critique et les éléments stylistiques qui en découlent : le sociolecte du critique

Nous employons ici le terme de « sociolecte » plutôt que d'« idiolecte » parce que nous nous intéressons à la manière d'écrire propre aux critiques littéraires, ce que le lecteur attend de la lecture d'un essai. Nous étudierons d'abord sa posture de pédagogue, puis la structure de ses livres, tout en proposant une analyse stylistique à proprement parler. Nous montrerons comment ces éléments s'enchaînent et la manière dont ils sont liés les uns aux autres.

Pierre Bayard souhaite rendre son propos le plus accessible possible. Ainsi, il veille à ne pas utiliser un jargon technique qui serait difficilement compréhensible par le lecteur. Lorsque cela le nécessite, Pierre Bayard veille toujours à inclure des notes de bas de page. En cela, il est un médiateur, un passeur de savoir. Il participe à la compréhension du contenu des livres par son

³⁹⁵ *Le détour par les autres arts, op. cit.*, p.7.

lecteur en mobilisant des savoirs linguistiques, rhétoriques et stylistiques. Dans *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?* il s'exprime au nom de son expérience en tant que professeur de littérature :

Enseignant la littérature à l'université, je ne peux en effet échapper à l'obligation de commenter des livres que, la plupart du temps, je n'ai pas ouverts. Il est vrai que c'est aussi le cas de la majorité des étudiants qui m'écoutent, mais il suffit qu'un seul ait eu l'occasion de lire le texte dont je parle pour que mon cours en soit affecté et que je risque à tout moment de me trouver dans l'embarras.³⁹⁶

Nous pouvons noter l'humour de cette posture. Il s'exprime en tant qu'enseignant, mais ne semble pas déroger dans sa pratique d'enseignant à ce qu'il prône dans ses livres de critique, du moins c'est ce qu'affirme le narrateur mais c'est bien entendu faux. En effet, il ne fait pas lire à ses étudiants que des livres qu'il n'a pas lus personnellement³⁹⁷. Il ne fait même étudier que des livres qu'il a lus dans sa pratique d'enseignement, cela va de soi. En tant que professeur d'université, il n'est guère étonnant que le narrateur-personnage de *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?* puisse s'identifier au personnage de « l'esthète aux lunettes à montures dorées [qui] a pour particularité de raconter sans cesse n'importe quoi, pour le seul plaisir d'induire en erreur »³⁹⁸ dans le livre *Je Suis un chat* de Natsume Sôseki. En effet, le narrateur conte l'histoire de ce chat, réfugié chez un professeur d'université esthète à lunette. Nous pouvons effectivement penser que le narrateur s'identifie à ce personnage car, comme lui, il aime raconter n'importe quoi pour induire son lecteur en erreur. Il y a donc une certaine relation de connivence entre les personnages. Par ailleurs, n'est-ce pas ce qu'il est en train de faire, d'induire son lecteur en erreur en lui faisant croire qu'il ne lit jamais et qu'il ne faut jamais lire ? Le personnage du *Je suis un chat* de Sôseki dit en effet n'importe quoi afin de vérifier que son interlocuteur a bien lu le livre dont il parle : il s'amuse à lui parler d'un passage où un des héros serait mort alors qu'en réalité le personnage ne meurt pas dans le livre afin de vérifier son degré de connaissance du livre. Bayard fait d'ailleurs la même chose quand il modifie légèrement le dénouement du *Nom de la Rose* pour piéger le lecteur qui croit à tort l'avoir bien lu.

D'un livre à l'autre, nous reconnaissons certaines marques stylistiques propres à l'auteur. Par exemple, dans *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été ?*, il explique que les meilleurs voyages

³⁹⁶ Bayard Pierre. *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, op. cit., p.13.

³⁹⁷ Dans le colloque organisé par Antoine Compagnon, il s'explique sur les faux énoncés qu'il profère dans *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?* :

Pour m'entretenir à la première page du livre, j'affirme ainsi, ce qui est vrai, que je suis originaire d'un milieu où il y avait peu de livres mais j'affirme également que je ne lis jamais alors que je suis au contraire un grand lecteur et que je fais cours sans avoir lu les livres dont je parle, ce qui n'est évidemment pas le cas.

in Pierre Bayard, « Pour la fiction théorique » [En ligne] In : Colloque d'Antoine Compagnon, Collège de France, « Aux côtés de la littérature : dix ans de nouvelles directions op. cit.

³⁹⁸ Pierre Bayard, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, op. cit., p.135.

sont en réalité ceux que l'on n'a jamais faits. Pour écrire un récit de voyage, il suffit d'envoyer quelqu'un d'autre faire le trajet à sa place. L'écrivain n'aura qu'à recueillir les informations qui lui sont transmises sans bouger de son canapé :

L'informateur aura pour fonction de servir de relais entre le voyageur casanier et le lieu dans lequel il ne se rend pas. C'est lui qui prendra les risques à la place du non-voyageur et lui apportera les éléments nécessaires à son récit. D'où l'importance de le sélectionner avec soin et de choisir quelqu'un – qu'il habite lui-même le lieu en question ou accepte de faire le voyage – ayant la confiance de l'écrivain, qui pourra se reposer ensuite en toute quiétude sur les informations transmises.³⁹⁹

Ce motif du voyage réalisé par quelqu'un d'autre est également présent dans *Comment parler des faits qui ne se sont pas produits ?* où il montre que le périple entrepris par Steinbeck à travers les États-Unis est en grande partie inventé : « De nombreux lieux que décrit l'écrivain n'ont jamais été visités par lui, comme le montre une étude attentive de sa correspondance. »⁴⁰⁰. Ainsi, les mêmes motifs, les mêmes leitmotivs reviennent souvent chez l'écrivain interventionniste. Toujours dans le sillage de la critique par ignorance, on trouve également dans *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?* La mention d'un livre de Balzac *Illusions perdues*⁴⁰¹ où le narrateur est contraint de faire de la critique littéraire sans avoir lu les livres qu'il commente, un autre critique, Lousteau, lui conseille de faire lire le livre par sa compagne qui sera chargée de lui communiquer ses impressions sur le livre. On retrouve encore une fois chez Bayard l'idée qu'il faille passer par un intermédiaire qui effectuera une action à notre place. Si dans *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été ?* il s'agissait d'un voyage, c'est maintenant du fait de lire un livre dont il est question. Les livres de Bayard sont immédiatement reconnaissables par les thèmes abordés et par ses énoncés paradoxaux. L'humour est aussi bel et bien présent dans chacun de ses opus. La critique décalée est présente dans tous ses livres. Par ailleurs, quand Bayard, dans *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été ?* invite son lecteur à ne pas effectuer lui-même le voyage mais à le faire faire par quelqu'un d'autre, nous pouvons affirmer que c'est bel et bien ce que fait l'essayiste. En effet, il décrit des récits de voyages à son lecteur qui voyagera en pensée grâce à ses essais. De même, quand il laisse sous-entendre dans *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?* avec l'exemple de Balzac que l'on peut bien, comme pour les voyages, demander à quelqu'un d'autre de lire à notre place, nous pouvons penser que c'est bel et bien ce que fait Bayard dans chacun de ses essais. En effet, il lit des livres dont il livre le compte-rendu à son lecteur, livres qu'il ne sera ensuite pas obligé de lire. Il pourra se contenter des analyses bayardiennes ou, s'il est plus curieux, confronter le texte de Bayard au texte de l'auteur premier. Grâce à ses techniques de lecture innovantes, Bayard a des admirateurs et des successeurs qui tentent d'appliquer sa méthode de la critique interventionniste. C'est le cas

³⁹⁹ Pierre Bayard, *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été ?*, Paris, Les Éditions de minuit, coll. « Paradoxe », 2012, p.41.

⁴⁰⁰ Pierre Bayard, *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été ?*, op. cit., p.33.

⁴⁰¹ Pierre Bayard, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, op. cit., pp.120-132.

par exemple de Maxime Decout dans son *Éloge du mauvais lecteur* où il propose à son lecteur de lire à l'encontre de ce que le texte prévoit en faisant une synthèse des différentes branches de la critique interventionniste sans, toutefois, citer Bayard sauf dans une courte note de bas de pages. Il s'inscrit dans le sillage de ses théories et a assimilé les principes de la critique interventionniste en se réappropriant son contenu.

Par ses analyses, Bayard souhaite mettre en avant la cohérence des textes. Même si ses postulats ne sont pas nécessairement vrais, ses analyses partent de faits historiques et textuels. Il donne à comprendre les œuvres qu'il a lues (et également celles qu'il n'a pas lues) et les faits de culture. Ce théoricien de la littérature se présente d'abord comme un pédagogue. Dans le cadre de son métier, il est en dialogue avec des étudiants, dialogue qu'il instaure également avec les lecteurs de ses livres. En cela, il se met à la portée du lecteur et des difficultés qu'ils pourraient rencontrer. Il y a une corrélation entre la posture du critique et le discours qui en découle. En effet, c'est un critique qui est sûr de lui dans ses analyses, ce qui renforce sa position en tant que critique d'art. Il adopte une attitude très affirmée vis à vis de son lecteur comme nous pouvons le voir dans cet extrait du *Plagiat par anticipation* :

Au-delà du sentiment d'inquiétante étrangeté que provoque cette série étonnante de similitudes, en quoi est-on fondé à dire ici qu'il y a plagiat par anticipation ? Quatre éléments me paraissent déterminants, qui permettent, lorsqu'ils sont réunis, de conforter le sentiment personnel en l'appuyant sur des bases solides.⁴⁰²

En effet, il insiste auprès du lecteur sur la solidité de son raisonnement. Finalement, ce qui n'était que de l'ordre d'un « sentiment personnel » se trouve vérifiable par les faits littéraires et la solidité du raisonnement. Toujours dans le même livre, il emploie à de nombreuses reprises la même tournure de phrase pour dire à quel point les thèses qu'il aborde ne sont pas aisées à mettre en œuvre : « Il est difficile, sinon impossible, de savoir dans quelle mesure celui avec lequel on parle d'un livre l'a lu. »⁴⁰³ ou encore « S'il est difficile de connaître ce que sait l'autre et ce que l'on sait soi-même, c'est aussi qu'il n'est pas si aisé de savoir ce qu'il y a dans un texte. »⁴⁰⁴, « Enfin, le contenu du texte est une notion floue, tant il est difficile d'affirmer avec certitude que quelque chose ne s'y trouve pas. »⁴⁰⁵. Cette démarche répétitive est celle d'un pédagogue qui tente de transmettre un savoir. Par ailleurs, l'utilisation régulière de cet adjectif permet de maintenir un lien privilégié avec le lecteur qui est convié à se représenter mentalement des paradoxes. Le lecteur est donc considéré comme faisant partie des « *happy-few* », des privilégiés qui sont en mesure de comprendre ses démarches intellectuelles.

Ses livres sont rigoureusement structurés. Il part la plupart du temps d'un postulat de départ

⁴⁰² Pierre Bayard, *Le Plagiat par anticipation*, op. cit., p.35.

⁴⁰³ Pierre Bayard, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, op. cit., p.137

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p.138.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p.141.

dont découlent des prémisses logiques. Il part d'un fait général pour aboutir à une argumentation et à une conclusion à partir de ses observations. Par exemple, nous pouvons résumer la démarche intellectuelle qu'il adopte dans *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?* comme suit : il est impossible de tout lire, or le fait de ne pas avoir lu les œuvres considérées comme canoniques est mal vu, donc autant ne rien lire et que cette pratique de non-lecture intégrale soit socialement valorisée. Ainsi, la structure générale de *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?* est proche du syllogisme. Cette déduction est volontairement discutable pour susciter un questionnement du lecteur sur ce paradoxe temporel et social du fait de la valorisation de la non-lecture à rebours du discours actuel qui, au contraire, valorise la lecture. Il faudrait avoir tout lu pour avoir une culture intégrale, or cela est impossible du fait de notre mortalité, donc nous sommes obligés au quotidien de parler de livres dont nous n'avons pas lus. Il est nécessaire de réorienter le regard du lecteur de manière à ce qu'il ait une vue d'ensemble sur la littérature et son histoire sans avoir à tout lire. En réalité, c'est lorsque l'on est déjà un grand lecteur que l'on peut se permettre de ne pas lire puisque le lecteur a déjà une culture pour envisager des rapprochements intertextuels sans avoir tout lu.

Dans *Le Plagiat par anticipation*, il part du principe que, du fait des jeux d'inspiration entre les écrivains, il est impossible de ne pas se plagier, même involontairement. Or, il faut nécessairement que l'un des deux auteurs ait plagié l'autre, donc, le texte qui résulte du plagiat est le texte mineur et le texte qu'il considère comme l'original est le texte majeur. Mais généralement, c'est le véritable texte original qui est considéré comme le texte plagiaire par Pierre Bayard. Dans *Et si les œuvres changeaient d'auteurs ?*, il part du principe que les œuvres ont tout à gagner à être reçues comme si elles étaient d'un auteur différent. Chaque livre pose une question que le narrateur tente de résoudre. Pour y répondre, l'auteur utilise toujours les mêmes moyens. Chaque grande partie qui contient chacune au moins trois chapitres constitue une étape de l'argumentation. Les chapitres se présentent comme des affirmations, par exemple « Où l'on se rend compte, avec Bill Murray et sa marmotte, que l'idéal, pour séduire quelqu'un en parlant des livres qu'il aime sans les avoir lus soi-même, serait d'arrêter le temps. »⁴⁰⁶, « Où l'on voit que les premiers utilisateurs de la notion de plagiat par anticipation, s'inspirant il y a près d'un demi-siècle de cet essai, n'ont pas su en tirer tous les bénéfices qu'ils pouvaient en attendre. »⁴⁰⁷. Ces titres font penser à ceux que l'on pouvait trouver dans les romans du XIXe siècle et à ceux de Jules Verne. Ces tournures de phrases sont également employées pour imiter un style ancien. Elles sont donc aussi utilisées dans les titres du *Nom de la Rose* d'Umberto Eco pour donner l'impression d'une écriture médiévale, renforcée par l'utilisation de locutions latines tout au long du livre.

Nous pouvons bien souvent déceler dans ces postulats de ses titres le second degré du narrateur. Pierre Bayard fait véritablement rire son lecteur. Il a beaucoup d'humour, en témoignant

⁴⁰⁶ Pierre Bayard, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, op. cit., p.96.

⁴⁰⁷ Pierre Bayard, *Le plagiat par anticipation*, op. cit., p.21

les rires des auditeurs qui assistent au colloque organisé par Antoine Compagnon quand Bayard dit :

Le courrier des lecteurs qui s'est poursuivi jusqu'à aujourd'hui ne fit rien pour me rassurer. Nombre d'entre eux m'expliquaient leur satisfaction devant la possibilité qui s'offrait enfin de ne plus lire les livres intégralement. Des étudiants en classe préparatoire m'écrivirent pour me remercier de l'aide que mon ouvrage leur avait apporté dans la préparation de leur concours. Un ecclésiastique me raconta comment son livre avait changé sa lecture de la Bible (*rires dans la salle*) et je ne compte pas les plaisanteries en boucle des journalistes et des lecteurs autour du thème « je n'ai pas lu le livre, je peux donc en parler » ou de l'anecdote à multiples variantes sur ce malheureux étudiant interrogé qui, à la question de savoir s'il avait lu tel livre aurait répondu par cette formule « pas personnellement » (*rires dans la salles*).⁴⁰⁸

En effet, l'humour bayardien opère aussi bien dans ses livres que dans les colloques et les séminaires. Celui-ci est utilisé pour souligner le second degré de certaines de ses thèses et amener le lecteur à réfléchir et à ne pas croire tout ce que les narrateurs paranoïaques peuvent lui raconter.

Pierre Bayard utilise souvent les mêmes tournures de phrases pour les titres de ses chapitres. Il utilise fréquemment le pronom indéfini « on » accompagné du « l » apostrophe euphonique. Chaque chapitre est divisé en paragraphes et en sous-parties délimités par des astérisques. Ces livres font toujours sensiblement le même nombre de pages. En cela, comme les oulipiens, il pratique une écriture de la contrainte. Chaque chapitre se présente comme l'exposé d'une idée au fondement de ses théories et est appliquée à un exemple littéraire, artistique ou cinématographique. Cela n'a toutefois rien de nouveau. Traditionnellement, on expose un argument et on l'illustre par un exemple. Il s'agit en effet de contraintes connues dans la rhétorique. En effet, la rhétorique traditionnelle comportait cinq parties pour aider à la communication orale: l'*inventio* : l'art de trouver des arguments et des procédés pour convaincre, la *dispositio* : l'art d'exposer des arguments efficacement, l'*elocutio* : le style au service de la pensée, l'*actio* (la posture de l'orateur, sa voix.) et la *memoria* utilisée pour mémoriser le discours. La rhétorique a ensuite concerné les textes écrits et a désigné un ensemble de règles destinées au discours inscrits. Ainsi, Bayard part toujours d'une théorie et l'applique en commentant une œuvre littéraire où sa thèse se vérifie ou donne l'impression de correspondre. En effet, nous savons que, dans le cadre du plagiat par anticipation, aucun exemple ne pourra véritablement confirmer sa théorie. Il ne peut que trouver des exemples où le lecteur peut avoir un sentiment d'étrangeté à la lecture, avoir l'impression que l'œuvre émane d'une autre époque.

Dans « Des situations de discours », chapitre de *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, il s'intéresse aux enjeux sociologiques de la lecture et aux théories de la réception. Il adopte encore une fois la posture d'un professeur :

En tant qu'enseignant, je me suis retrouvé plus souvent qu'à mon tour dans la situation, face à un large public, de devoir commenter des livres que je n'avais pas lus, soit au sens propre – ne les ayant jamais ouverts –, soit en un sens atténué – parce que je n'avais fait que les survoler ou

⁴⁰⁸ Pierre Bayard, « Pour la fiction théorique » [En ligne] In : Colloque d'Antoine Compagnon, Collège de France, « Aux côtés de la littérature : dix ans de nouvelles directions », *op. cit.*

que je les avais oubliés. Je ne suis pas sûr de m'en être beaucoup mieux sorti que Rollo Martins.⁴⁰⁹

Les œuvres de Pierre Bayard sont structurellement construites. On pourrait ici parler de stylistique du commentaire ou de poétique du commentaire. Certains de ses arguments ont l'apparence d'arguments logiques mais sont en réalité des syllogismes. Nous pouvons en cela faire un rapprochement entre Platon et Bayard puisque Platon utilisait souvent la fiction pour démontrer ses idées dans *La République* comme c'est le cas pour l'allégorie de la caverne, par exemple, pour illustrer la manière dont les hommes accèdent à l'Idée de Bien, à la *Noësis*, le plus haut degré de connaissance morale.

Même si le livre est structurellement très construit, il mêle dans ses propos un discours ludique et un discours sérieux :

Pourquoi alors, si cette hypothèse se révèle juste, ne pas conférer au plagiat par anticipation un statut égal en dignité à celui dont bénéficie depuis longtemps le plagiat classique, et ne pas procéder, pour les auteurs passés aussi bien que présents qui en ont été les victimes, aux restitutions de paternité que tout vol d'idées appelle ?⁴¹⁰

On retrouve enfin cette particularité des textes plagiaires par anticipation de sembler en dissonance avec les textes de leur époque, comme s'ils appartenaient à un autre temps ou s'étaient trompés de siècle.⁴¹¹

Le premier énoncé est délirant alors que le second est acceptable puisqu'il n'est pas rare qu'un lecteur fasse l'expérience de la lecture d'un texte qui lui semble appartenir à une époque différente. Cela montre bien l'indécidabilité des énoncés de Bayard qu'il évoquait dans le colloque organisé par Antoine Compagnon, trouvant certains de ses propos délirants, et d'autres logiques, voire parfois, entre les deux :

Ainsi, le texte, à un premier niveau de lecture apparaît-il comme tissé d'énoncés qui me représentent et d'autres en lesquels j'ai peine à me reconnaître. Mais la deuxième incertitude est plus difficile encore à gérer. Elle concerne des énoncés pour lesquels mon sentiment d'adhésion est variable, c'est-à-dire, si je les reconnais ou non comme valides puisqu'il me paraît certains jours totalement aberrants quand ils me semblent à d'autres moments marqués au coin du bon sens. Or, ces énoncés ambigus ne sont pas isolés. Ils constituent même la trame du livre. Il en va ainsi de la thèse principale selon laquelle il faut apprendre à ne pas lire et pas seulement à lire. Au premier niveau, celui auquel une part de la presse anglaise a pris le livre, il est absurde de défendre l'idée selon laquelle il importe d'apprendre à ne pas lire. Ce n'est, en tout cas, certainement pas la fonction des enseignants à mon sens, surtout dans les temps qui courent d'inciter les étudiants à se détourner de la lecture. Mais, d'un autre côté, et j'insiste sur cette formule qui résume ma pensée, si tant est que celle-ci puisse à un moment se stabiliser, il n'est pas faux que les grands lecteurs pratiquent par moment des formes de non lecture qui ne manifestent pas pour autant un mépris pour les livres mais participent au contraire d'une forme de respect à leur égard. Cette description, trop longue ainsi, et que je saute pour aller plus vite quitte à y revenir plus tard, ce n'est nullement par mépris pour l'auteur mais parce que j'ai envie

⁴⁰⁹ Pierre Bayard, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, op-cit, p.76.

⁴¹⁰ Pierre Bayard, *Le Plagiat par anticipation*, op. cit., p.14

⁴¹¹ *Ibid.*, p.52

de connaître plus vite la fin et je me réserve de retourner la lire tranquillement plus tard.⁴¹²

La thèse de la non-lecture fait partie des discours ambigus. D'un côté, la promotion d'une non-lecture radicale comme la prône le narrateur est délirante puisqu'il est résolument contre tout type de lecture approfondie. Le seul type de lecture acceptable est la lecture en diagonale. Toutefois, cette théorie, même délirante, a tout de même une part de vérité. Il n'est en effet pas erroné de prôner les bienfaits de la lecture rapide ou par extrait. Par ailleurs, nous pouvons lire intégralement un livre et y revenir plus tard et ne se concentrer que sur les passages qui ont retenus notre attention. Par ailleurs, le lecteur peut aussi lire des anthologies d'extrait et pourtant, rien qu'à la lecture de ces passages, saisir les principaux enjeux de l'œuvre littéraire étudiée.

Les narrateurs sont tous excessivement méticuleux, celui du Plagiat par anticipation veut absolument replacer les œuvres à l'époque qui lui semble la bonne. Il ne supporte pas la dissemblance et le fait qu'une œuvre puisse paraître étrangère à son époque. Or, ce sont justement ces marques d'originalité qui intéressent la littérature. *Alice aux pays des merveilles* n'aurait probablement pas eu la même notoriété si cela avait été une œuvre d'un surréaliste. Nous retrouvons donc l'idée d'une périodisation de l'histoire littéraire floue, qui peut être remise en cause et la notion d'écart développée par Jauss par rapport à l'horizon d'attente. En effet, le roman aurait sûrement été reconnu par la critique mais il n'aurait pas paru si novateur si *Alice* avait été l'œuvre d'un surréaliste. C'est justement parce que Lewis Carroll a été un des premiers à anticiper les mécanismes du rêve et à mener une réflexion que l'on pourrait appeler pré-psychanalytique qu'il intéresse tant les lecteurs d'aujourd'hui. C'est en ayant une vue d'ensemble sur la littérature et en émettant des rapprochements intertextuels que le lecteur peut se rendre compte à quel point il était en avance sur son époque. C'est bien ce style unique qui intéresse l'étude littéraire plus que la volonté de trouver de l'uniformité dans les textes et de fonder une histoire littéraire sans dissemblance. Ce qui intéresse la littérature, ce sont les différences, non les similitudes. C'est d'ailleurs ce qu'il explique dans *Pour Eric Chevillard* dans le chapitre intitulé « Pour une nouvelle littérature comparée » :

Et il est de fait que la littérature comparée se fonde souvent, associant des auteurs ou des œuvres trop proches, sur un usage archaïque et réducteur de la comparaison, qui privilégie la ressemblance au détriment de l'écart, et produit à l'infini du même plutôt que de donner sa chance à l'unique. Il est frappant de voir comment cette discipline repose sur des rapprochements attendus – qui reviennent finalement à confronter le semblable avec le semblable, en limitant de façon drastique la distance entre les comparés – et comment n'entrent souvent en comparaison que des auteurs proches, comme Proust et James, Corneille et Racine ou Valéry et Elliot.⁴¹³

⁴¹² Pierre Bayard, « Pour la fiction théorique » [En ligne] In : Colloque d'Antoine Compagnon, Collège de France, « Aux côtés de la littérature : dix ans de nouvelles directions », *op. cit.*

⁴¹³ *Pour Eric Chevillard*, sous la dir. de Pierre Bayard, Paris, Les Éditions de Minuit, 2014, p.112-113.

Nous pourrions dire que le narrateur du *Plagiat par anticipation*, dans son délire de méticulosité veut nier la spécificité des textes littéraires dans son délire de vouloir reconstituer une histoire littéraire qui serait à ses yeux plus cohérente. Mais l'auteur le fait dans un but bien précis : pour montrer les similitudes esthétiques entre des œuvres pourtant d'époques radicalement différentes et pour prouver que les textes peuvent se ressembler de manière saisissante et créer une impression d'étrangeté pour le lecteur. Il s'agit de l'« inquiétante étrangeté » que mentionne Bayard au sens freudien du terme. Il adopte parfois le contraire de cette démarche de rapprochement du semblable dans *Et si les œuvres changeaient d'auteurs ?* puisqu'il rapproche des œuvres qui semblent radicalement opposées comme *L'Amant de Lady Chatterley* et *les Sept Piliers de la sagesse* de deux Lawrence différents et que tout semble opposer :

Par rapport à *L'Amant de lady Chatterley*, *Les Sept piliers de la sagesse*, de D.H. Lawrence, fait figure d'antithèse absolue. Pas de scène sexuelle, en effet, dans cette fiction historique, dont le narrateur raconte en détail comment, dans les dernières années de la guerre de 1914, il a, au bénéfice de l'Angleterre pour laquelle il travaille, organisé au Moyen-Orient le soulèvement des Arabes contre les Turcs.⁴¹⁴

Ce qui intéresse le narrateur du *Plagiat par anticipation* et d'*Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*, c'est d'être capable de trouver du semblable dans ce qui semble opposé et de faire des rapprochements intertextuels improbables. Quand il rapproche le semblable dans *Le Plagiat par anticipation* ou dans quelques exemples d'*Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*, c'est en réalité pour mieux souligner la singularité des textes littéraires, souligner la dissemblance et les différences dans ce qui semble semblable. De même, en rapprochant des textes avec des esthétiques opposées, il cherche au contraire du semblable dans ce qui est pourtant différent. En cela, Pierre Bayard a un esprit comparatiste reconnaissable dans ses textes.

Finalement, la manière dont Pierre Bayard s'exprime constitue une signature stylistique. Il utilise un sociolecte propre au langage critique mais son originalité réside dans ce qui s'en écarte. L'humour et la sincérité dont il fait preuve déstabilisent le lecteur habitué à lire des sciences humaines. Cette inventivité stylistique est à l'origine du succès de ses livres. Ce qui fait l'originalité de Pierre Bayard c'est ce que Florian Pennannech appelle dans son article « Métacritique » la manière de travailler de l'auteur qui emploie une « critique en régime ludique » et une « métacritique en régime sérieux »⁴¹⁵. Il part d'abord d'une critique ludique, décalée ou de débat existant comme le fait que Molière aurait pu être le nègre littéraire de Corneille pour aboutir à une conclusion rationnelle. En réfléchissant à ce qui aurait pu être, il aboutit à des conclusions sérieuses comme dans cet extrait :

⁴¹⁴ Pierre Bayard, *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*, op. cit., p.105.

⁴¹⁵ Florian Pennannech, « Métacritique », in *Pour une critique décalée - Autour de Pierre Bayard*, op. cit., p.184

Ainsi la modification de l'image de l'auteur a-t-elle des effets sensibles sur le texte sans qu'il soit nécessaire de changer celui-ci matériellement. Ce que nous appelons « œuvre », en effet, comprend cette image et il devient possible d'engager une autre lecture en se contentant d'influer sur elle.⁴¹⁶

Il écrit d'abord une critique qui paraît délirante pour ensuite prendre de la distance avec elle pour définir ce que cette théorie apporte sur un plan intellectuel. Dans ses textes, Pierre Bayard adopte la célèbre posture qui est devenue un lieu commun : celle du savant fou ou ici de l'herméneute fou mais en gardant toujours ses distances face aux théories qu'il élabore de manière à ce que le lecteur ne s'y laisse pas tromper et qu'il conserve son esprit critique. Cette mise à distance est visible quand il incite le lecteur à être attentif lors de ses lectures et à conserver son esprit critique. Le narrateur, lui, montre bien que tous ses propos ne sont pas à prendre au pied de la lettre comme, par exemple, au moment où il avoue avoir trompé son lecteur en lui faisant croire que l'extrait de *Fort comme la mort* était issu d'un passage de *La Recherche*⁴¹⁷. Par ailleurs, dans de nombreux entretiens que nous avons déjà mentionnés comme celui de Vacarme ou dans son intervention au sein du colloque organisé par Antoine Compagnon, il explique que l'humour est bel et bien présent dans chacun de ses textes et qu'il demeure essentiel de conserver une part d'esprit critique pour isoler le vrai du faux et de l'ambigu. Par ailleurs, il reste toujours lucide face aux méthodes qu'il élabore et a conscience de leur limite. En effet, il ne veut pas qu'elles se généralisent au risque de devenir des lieux communs de la critique ou des paradigmes, d'où, encore une fois, une mise à distance de ses propres idées :

Rien n'est plus nocif à une œuvre que d'être de manière répétitive attribuée au même auteur, sans espoir d'en changer et, inscrite dans une nouvelle filiation, de connaître de nouvelles lectures.

Préserver le dynamisme du texte et l'intérêt de la lecture en prônant le recours systématique à l'*attribution mobile*, c'est donc prendre la mesure de tous les mondes possibles qui se rencontrent en chaque œuvre et de tous les auteurs qui auraient pu l'écrire, et, loin de s'arrêter à telle filiation définitive, nouer sans cesse, entre les écrivains et les textes, de nouvelles unions.⁴¹⁸

Ainsi, l'herméneute ne souhaite pas que sa méthode de changement des auteurs se généralise. Il est important à ses yeux que les auteurs des œuvres qu'il commente ne restent jamais fixes. Il incite le lecteur à réinventer le texte lu, cela participe à la virtualité de l'œuvre. Ainsi, qu'il s'agisse de la critique traditionnelle ou de la critique interventionniste, le texte ne doit jamais être fixe. Le lecteur doit faire vivre le texte. Si l'on remplace un auteur par un autre de manière définitive la méthode perd de son intérêt. C'est une manière pour lui d'inviter le lecteur à faire de même et à expérimenter lui aussi la critique de réattribution. Ces avertissements empêchent le lecteur de se tromper sur les

⁴¹⁶ Pierre Bayard, *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*, op. cit., p.47.

⁴¹⁷ Pierre Bayard, *Le Plagiat par anticipation*, op. cit., p.40.

⁴¹⁸ Pierre Bayard, *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*, op. cit., p.151.

intentions du théoricien fictif. Elles sont celles d'un créateur et d'un penseur qui aime à imaginer une autre histoire littéraire pour renouveler le regard du lecteur sur les œuvres qu'il lit. Il revendique ainsi une certaine singularité.

B. Une critique littéraire créative

Nous étudierons dans cette sous-partie la créativité de la critique et ce qui fait sa littéarité. En effet, il utilise à la fois un usage créatif et esthétique du langage. La pratique de l'écriture interventionniste vise à ce que les œuvres montrent tout leur potentiel créatif et ce qu'elles auraient été dans un autre contexte, dans un autre monde possible. En effet, selon Bayard, les lecteurs se répriment inconsciemment lorsqu'ils lisent. Cette répression intérieure passe par le fait que les lecteurs lisent selon des clés de lecture prédéfinies, ce qui les empêche de se laisser pleinement emporter par le texte. Bayard veut au contraire inviter à la lecture créative. Dans un premier temps, nous verrons que la critique littéraire, en intégrant des éléments fictionnels, concilie le besoin de fiction du lecteur. Dans un second temps, nous nous rendrons compte que Bayard établit un parallèle entre la notion d'intertextualité et celle de bibliothèque. Dans un tout dernier temps, nous ferons une typologie des exemples mentionnés par Bayard.

1. Une critique littéraire qui concilie le besoin de fiction du lecteur

Dans le cadre de sa critique littéraire, Pierre Bayard joue sur le fait que chaque lecture est unique. Il n'y a jamais deux lectures identiques du même texte. Chaque lecteur est touché par des enjeux différents, est libre d'imaginer les décors et les personnages selon sa subjectivité. Si dans le texte il est fait mention d'un paysage particulier, par exemple une forêt, le lecteur aura bien en tête le concept de forêt mais il est libre de se représenter les espèces d'arbres qu'il veut et d'y ajouter des détails que l'auteur n'avait pas nécessairement donné, par exemple, la présence de certaines espèces de champignons. Il est libre de s'imaginer son propre imaginaire mental. Chaque lecture constitue une récréation originale du texte que l'on lit, une réinterprétation des propos de l'auteur, d'où une conception proustienne de la lecture.

Afin de satisfaire le besoin de fiction du lecteur, Pierre Bayard milite pour une interprétation libre des textes littéraires, voire des événements, dans le cadre de ses fictions théoriques. Il faut, selon lui, laisser une large part imaginative aux lecteurs. *Le Plagiat par anticipation* et *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?* constituent des expériences de pensées, des jeux littéraires. Le lecteur imagine avec plaisir des œuvres autres que ce qu'elles sont. Finalement, chaque chapitre de

ses livres, ses réinterprétations d'œuvres connues peuvent être lues comme des historiettes au sens qu'en donne le Dictionnaire du *Littré*, un « Récit d'une aventure plaisante [...] ». Chaque chapitre constitue donc une histoire plaisante à part entière, une nouvelle *fabula* par rapport au texte premier. Il produit de la fiction à partir de l'histoire littéraire réelle. Il s'agit de laisser libre le lecteur dans son interprétation tant qu'il reste conscient que ces analyses ne sont valables que lorsque l'on a conscience qu'il s'agit de fiction théorique. Umberto Eco, dans *Lector in Fabula*, écrit : « un texte veut laisser au lecteur l'initiative interprétative, même si en général il désire être interprété avec une marge suffisante d'univocité. Un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner. »⁴¹⁹. Il s'agit pour le théoricien du fictif de dégager d'autres textes qui auraient pu être possibles si l'histoire littéraire avait été différente. La citation d'Umberto Eco montre bien la tension qui existe en littérature entre l'objectivité apparente du texte et le degré de subjectivité du lecteur, tension qui est nécessairement ressentie par le critique littéraire. Il n'existe pas une seule interprétation valable d'un même texte. Le lecteur ne pourra jamais retrouver pleinement quel était vraiment le projet initial de l'auteur. Il pensera nécessairement à des éléments auxquels l'auteur n'avait pas pensé. Par exemple, le critique littéraire Vincent Jouve explique dans *Pouvoirs de la fiction : Pourquoi aime-t-on les histoires ?* qu'il a fait la connaissance d'une lectrice qui avait trouvé que le moment le plus émouvant de *Madame Bovary* était le moment où l'huissier est venu saisir ses meubles parce qu'elle avait elle-même vécu une saisie par huissier peu de temps auparavant. Ainsi, un événement qui paraît anecdotique, un détail de l'intrigue peut être vu comme le moment le plus émouvant du roman.

Il y a toujours une part de subjectivité dans la lecture qui échappe à l'auteur, d'où sa volonté de laisser l'initiative interprétative aux lecteurs mais dans un même temps, l'auteur ressent également le besoin que les lecteurs ne s'éloignent pas trop du projet initial au point d'y lire des contresens.

Pierre Bayard, lui, invite son lecteur à faire des expériences avec les textes afin d'en dégager des enjeux littéraires et philosophiques, par exemple, il étudie ce que tel changement apporterait à l'histoire littéraire ou à la narration. Il s'agit pour lui de dégager d'autres textes qui auraient pu être possibles. Par exemple, il est plaisant pour le lecteur d'imaginer Sterne postérieur à Joyce. Néanmoins, sur ce point, Pierre Bayard n'a rien inventé et reprend des procédés narratifs déjà utilisés par d'autres écrivains comme Jorge Luis Borges et Diderot. En effet, dans *Jacques le Fataliste et son maître* de Diderot, le narrateur émet la possibilité que Sterne soit le plagiaire du discours de Jacques. On sait que Sterne est une source d'inspiration pour Diderot :

Voici le second paragraphe, copié de la vie de *Tristram Shandy*, à moins que l'entretien de *Jacques le Fataliste et de son maître* ne soit antérieur à cet ouvrage, et que le ministre Sterne ne soit le plagiaire, ce que je ne crois pas, mais par une estime toute particulière de M. Sterne, que je distingue de la plupart des littérateurs de sa nation, dont l'usage assez fréquent est de

⁴¹⁹ Umberto Eco, *Lector in fabula*, op. cit., p.66-67

nous voler et de nous dire des injures.⁴²⁰

Dans cette citation, le narrateur inverse la source et la référence et renverse la logique chronologique, supposant comme le fait Bayard que Sterne est finalement un plagiaire. Le fait que Diderot fasse cette hypothèse conduit déjà à modifier le regard du lecteur sur Sterne puisqu'il sera amené à lire ou relire son œuvre comme s'il s'agissait d'un plagiat des thèses de Diderot. Comme l'a fait Diderot, les pistes que propose Pierre Bayard sont présentes sous une forme ironique, volontairement déroutante. Ces analyses, comme celles du théoricien littéraire ne sortent pas de nulle part et sont étayées par des points de convergences entre les deux courants de pensées du Nouveau Roman et la manière d'écrire de Sterne comme il le rappelle ici, citant par exemple « le désordre de la construction romanesque », la chronologie à bâton rompu :

Est-il nécessaire de rappeler tous les auteurs que plagie Sterne ? Pour ne prendre que quelques exemples, la destruction de l'histoire et du personnage, ainsi, a été probablement empruntée au Nouveau Roman. Le désordre de la construction romanesque a pu lui venir de nombreux textes de fiction contemporains, qui jugent nécessaire, pour décrire la complexité d'une vie, de rompre avec la chronologie stricte. L'invention de nouvelles formes de ponctuation, à partir de Mallarmé et d'Apollinaire, est une constante de la littérature moderne, à la recherche d'autres modes d'écriture pour faire entendre la voix intérieure. Et le recours aux néologismes est une pratique courante chez Joyce.⁴²¹

Le fait de mettre en avant la dissemblance de Sterne est une manière de montrer la richesse de l'histoire littéraire. Par ailleurs, c'est la connaissance de l'esthétique du Nouveau Roman par le lecteur qui permet d'opérer ce rapprochement. Cette « mobilité de l'histoire littéraire »⁴²² est rendue possible grâce à la culture du lecteur, c'est parce qu'il a beaucoup lu qu'il peut faire ces rapprochements intertextuels. Il y a donc une sollicitation du lecteur de la part du narrateur et une connivence entre eux. Ce livre semble anachronique, raison pour laquelle le théoricien du fictif peut imaginer que cette œuvre est bien née au XX^{ème} siècle.

Finalement, Pierre Bayard a réitéré l'expérience de Diderot au XXI^{ème} siècle. Tous les romanciers qui se sont plus à renverser l'histoire littéraire jouent sur le besoin de fiction du lecteur. L'inventeur de la critique d'attribution développe particulièrement ce besoin de fiction dans *Comment parler des faits qui ne se sont pas produits ?* Dans ce livre, Pierre Bayard met en avant l'importance des « pouvoirs de la fiction »⁴²³. En effet, l'attrait de la fiction mérite à lui seul de nombreuses analyses. Ce sont en grande partie les pouvoirs de la fiction qui donnent un intérêt à la littérature. Ces pouvoirs de la fiction ont justement été étudiés par Vincent Jouve dans un livre du même nom. Dans *Pouvoirs de la fiction - Pourquoi aime-t-on les histoires ?* Vincent Jouve se

⁴²⁰ Denis Diderot, *Jacques le fataliste et son maître* [1796], édition d'Yvon Belaval, Paris, Folio classique, 2006, p.353.

⁴²¹ Pierre Bayard, *Le Plagiat par anticipation*, op. cit., p.115-116.

⁴²² Pierre Bayard, *Le Plagiat par anticipation*, op-cit, p.119.

⁴²³ Pierre Bayard, *Comment parler des faits qui ne se sont pas produits ?*, op. cit., p.14

demande « d'où vient cette force d'attraction du narratif » « Comment expliquer cette attirance de l'être humain pour les récits ? Qu'y recherche-t-il et qu'y trouve-t-il ? »⁴²⁴. Dans ce texte, il met en avant le fait que les récits imaginaires suscitent divers types d'intérêts de la part du lecteur : un « intérêt narratif » et un « intérêt herméneutique ». Le premier joue sur l'inattendu dans le cadre d'un récit : l'inattendu diégétique qui concerne le monde où se déroule l'histoire et l'inattendu énonciatif, la manière dont est structurée un récit, sa forme. Le second concerne la complexité d'une histoire, la richesse des interprétations possibles pour ce récit. Il existe également un intérêt esthétique qui concerne la beauté, le style d'un récit, ses marques de littéarité. Il souligne également l'importance des émotions ressenties à la lecture. Vincent Jouve donne cette définition de l'inattendu qui fait penser à la notion d'écart de Jauss où il considère les hypothèses faites par le lecteur et non plus seulement ce que pense l'auteur de son texte :

L'inattendu se définit donc comme écart par rapport aux représentations prototypiques qui composent notre univers culturel. Pour fonctionner, le texte narratif doit donc soit se référer à des prototypes culturels issus du monde réel, soit créer au plus vite les prototypes propres au monde qu'il construit.⁴²⁵

Nous pouvons penser que c'est exactement ce que fait Pierre Bayard dans le cadre de sa fiction théorique. En effet, ses analyses sont pour le lecteur inattendues, elles ont un caractère surprenant. Elles étonnent et suscitent un questionnement du fait du recours fréquent aux paradoxes. Le théoricien part de l'histoire littéraire réelle, il fait référence à des exemples issus du monde réel. L'histoire littéraire à laquelle Pierre Bayard fait référence est bien celle qui est connue par le lecteur. Il fait de la critique d'attribution parce qu'il sait que le lecteur n'ignore pas les attributions réelles. En pratiquant cette critique d'attribution, il crée sa propre histoire littéraire, celle qui, selon lui, se rapproche le plus de ce que serait une histoire littéraire parfaitement cohérente. Il « crée des prototypes propres au monde qu'il construit ». Le monde que crée Pierre Bayard, du moins dans les trois livres de notre corpus, suit les mêmes lois que le monde réel. La seule chose qui diffère dans ses fictions est la chronologie de l'histoire littéraire décrite.

Dans ses livres, Pierre Bayard use donc de ce que Vincent Jouve appelle l'inattendu énonciatif « [...] l'inattendu énonciatif concerne, lui le fonctionnement du récit : il a pour horizon notre connaissance des procédures narratives et des conventions littéraires »⁴²⁶. Ce sont bien les conventions de l'histoire littéraire que l'auteur renverse dans ses ouvrages. Comme nous l'avons dit, dans *Comment parler des faits qui ne se sont pas produits ?* Pierre Bayard met en avant le besoin de fiction du lecteur. C'est à cause de ce besoin de fiction que l'homme peut parfois se montrer

⁴²⁴ Vincent Jouve, *Pouvoirs de la fiction – Pourquoi aime-t-on les histoires ?*, Paris, Armand Colin, Coll. « La lettre et l'idée », 2019. p.7 et p.8.

⁴²⁵ *Ibid*, p.31.

⁴²⁶ *Ibid*, p.36.

crédule et croire à des fausses nouvelles et, éventuellement à des thèses complotistes parce que la situation présentée dans les médias, dans un livre ou par le biais d'une rumeur pouvait paraître séduisante. Le théoricien prend l'exemple de la réception du livre *De la Chine* de Maria Antonietta Macciocchi en France par les intellectuels de gauche et par la droite gaullienne. C'est à cause (ou grâce à) ce besoin de croire que les intellectuels de la revue *Tel Quel* comme Jean-Paul Sartre, Roland Barthes, Philippe Sollers et Louis Althusser ont adhéré au programme de ce qu'ils croyaient être la Chine communiste de Mao Zedong. En effet, Bayard rappelle le succès du journal de voyage de Maria Antonietta Macciocchi *De la Chine* paru en 1971. Dans ce livre qui a été salué par la critique malgré une polémique qui a éclaté et qui mettait en doute la véracité de ses propos, elle présente le visage d'une Chine idyllique. Elle fait de la Chine maoïste le contraire de l'expérience stalinienne, un espoir de libération pour le peuple chinois. Elle présente le régime comme une opportunité de rendre la Chine prospère et heureuse. Le livre est un succès et entraîne l'enthousiasme de l'intelligentsia européenne. Selon un article du *Figaro* d'Isabelle Lasserre⁴²⁷ intitulé « L'étrange fascination maoïste de l'élite française », la journaliste écrit :

Philippe Sollers y a vu « la vraie révolution antibourgeoise » et Julia Kristeva « la résolution de la question éternelle des sexes », car Mao avait selon elle « libéré les femmes ». Louis Althusser, Christian Jambet, Guy Lardreau, Michel Foucault, Jean-Paul Sartre : les nouveaux philosophes ont été saisis de la même passion idéologique et esthétique. Comme Louis Aragon avait trouvé Staline « génial » en 1953, la philosophe italienne Maria Antonietta Macciocchi, très en vogue à Paris, publiait un livre à la gloire de Mao, qu'elle trouvait lui aussi « génial ». Quant à Benny Lévy, la « pensée Mao Tsé-toung » était pour lui un « délice intellectuel ». À sa mort en 1976, les intellectuels parisiens rendent à Mao un hommage appuyé. Dans *La Cause du peuple*, Sartre assure que « contrairement à Staline, Mao n'a commis aucune faute ». L'attraction fonctionne même à droite, où Valéry Giscard d'Estaing considère qu'avec sa disparition, c'est « un phare de la pensée mondiale » qui s'est éteint.

La journaliste rappelle ici l'enthousiasme de ces intellectuels pour le régime maoïste sans que ceux-ci remarquent qu'il s'agissait d'un parti unique et d'une dictature du prolétariat. Macciocchi était une intellectuelle convaincue et de bonne foi. Elle n'a pas eu pour ambition de participer à la propagande du régime. C'est malgré elle qu'elle a cru à la mise en scène du gouvernement. Son voyage, de même que celui des intellectuels de *Tel Quel* a été minutieusement organisé, ce qui ne lui a pas permis de se rendre compte de la réalité du régime. Selon Pierre Bayard, Macciocchi a écrit une utopie à laquelle les intellectuels de l'époque ont voulu croire et à laquelle elle a elle-même cru en tant qu'idéaliste convaincue. C'est finalement une société imaginaire qu'elle décrit, un régime politique idéal et surtout fictionnel qui a pourtant séduit un grand nombre de lecteurs. L'amateur des fausses nouvelles explique l'enthousiasme de ces intellectuels par leur besoin de croire : « Les intellectuels désireux de changer une société qui leur paraît injuste et qui ont

⁴²⁷ Isabelle Lasserre « L'étrange fascination maoïste de l'élite française », *Le Figaro*, no. 23625, série été, vendredi 31 juillet 2020, p.18.

découvert l'horreur du stalinisme se retrouvent sans modèle auquel ils puissent se référer. »⁴²⁸. Le narrateur de *Comment parler des faits qui ne se sont pas produits ?* met en avant le fait que son livre *De la Chine* ressemble davantage à un texte littéraire qu'à un véritable essai de politique :

Car l'engagement intellectuel ne relève pas seulement de la politique et de ses supports idéologiques, il met aussi en jeu le sujet au plus profond de lui-même par le biais du mécanisme inconscient de l'idéalisation. Celle-ci est à l'œuvre de manière caricaturale dans la transformation collective de la société chinoise en une utopie romanesque.⁴²⁹

En ce sens, même si le livre est dépourvu de toute qualité esthétique, *De la Chine* fonctionne bien comme une œuvre littéraire en ce qu'elle offre un contentant à l'angoisse de son auteur comme de ses récepteurs. Cette Chine de roman est à l'image de cette œuvre parfaite que tout artiste rêve de réaliser un jour et qui le représenterait fidèlement aux yeux des autres et de lui-même.⁴³⁰

Ce besoin de croire dont parle Bayard est lié au romanesque, c'est-à-dire au fait de se laisser prendre au plaisir d'une narration, d'être emportée dans une histoire. Dans l'ouvrage collectif *Le Romanesque des lettres*, Michel Murat écrit «le romanesque 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 »⁴³¹. Si nous nous référons à l'article de Jean-Marie Schaeffer au sein du même collectif « La catégorie du romanesque », il montre que l'auteur est pris dans une fiction romanesque, justement parce qu'elle s'impose comme un anti-modèle de la réalité du lecteur comme nous l'indique le compte rendu qu'en fait Yves Revoul dans « Le Romanesque »⁴³². Justement, cette Chine maoïste idéale est un contre-modèle de la politique chinoise véritable. Cette Chine de roman de Macciocchi est une utopie, un programme politique idéal, raison pour laquelle elle rencontre l'adhésion du lecteur. Elle n'est pas le reflet de la réalité mais plutôt de l'optimisme et de l'humanisme de son auteur. Par ailleurs, indépendamment de sa véracité, l'œuvre a des qualités littéraires. C'est pour cela qu'elle a plu aux lecteurs qui se sont laissés emporter par cette œuvre de fiction malgré eux. La dernière phrase de Bayard que nous avons citée n'est pas dépourvue de l'ironie habituelle du narrateur. Tout comme l'œuvre parfaite que chaque écrivain rêve d'écrire, la Chine parfaite décrite par Macciocchi n'existe pas. Le narrateur explique le succès de ce livre par notre besoin de croire. Ce livre a suscité une certaine séduction narrative de la part d'un public qui s'est laissé emporté par l'enthousiasme d'une idéaliste convaincue qui a su partager ses émotions et donc, à persuader son lecteur de la qualité du régime. Comme nous l'avons dit, elle ne voulait pas induire son lecteur en erreur mais partager le modèle d'une société qui lui paraissait idyllique. Pierre Bayard appelle l'attitude des intellectuels qui ont été

⁴²⁸ *Comment parler des faits qui ne se sont pas produits ?*, op. cit., p.100.

⁴²⁹ *Ibid.*

⁴³⁰ *Ibid.*, p.101.

⁴³¹ C'est moi qui traduis. Roberta Sapino, «MICHEL MURAT, *Le Romanesque des lettres*», *Studi Francesi*, 186 (LXII | III) | 2018, 551-552

⁴³² Yves Reboul, *Le Romanesque* (sous la direction de Gilles Declercq et Michel Murat), Presses Sorbonne Nouvelle, 2004. In: *Littératures* 55,2006. Pascal a-t-il écrit les *Pensées ?* pp. 260-264.

piégés malgré eux par Macciocchi et par le régime maoïste en général un « délire collectif »⁴³³. Finalement, le délire est porteur de création puisque nous pouvons qualifier l'œuvre *De la Chine* d'œuvre littéraire réussie dans le sens où le livre plaît aux lecteurs. C'est du moins ce qu'affirme Bayard :

En ce sens, même si le livre est dépourvu de toute qualité esthétique, *De la Chine* fonctionne bien comme une œuvre littéraire, en ce qu'elle offre un contenant à l'angoisse de son auteure comme de ses récepteurs. Cette Chine de roman est à l'image de cette œuvre parfaite que tout artiste rêve de réaliser un jour et qui le représenterait fidèlement aux yeux des autres et de lui-même.⁴³⁴

Bayard affirme finalement que le texte de Macciocchi peut être lu comme un roman.

Nous pouvons rapprocher ce « délire collectif » du délire d'interprétation que Pierre Bayard met en scène dans ses textes. En délirant, le critique fait dire aux textes autre chose que ce qu'ils signifiaient initialement. La manière dont Macciocchi a analysé la société chinoise s'apparente à un délire d'interprétation mais contrairement à Pierre Bayard qui le fait volontairement, elle n'avait pas conscience qu'il s'agissait d'une analyse erronée. Le critique délire parce qu'il a conscience de l'attrait du lecteur pour la fiction, de son désir d'imaginer un monde autre qu'il n'est. C'est la raison pour laquelle le théoricien du fictif transforme volontairement l'histoire littéraire ou qu'il dresse un modèle de société où il est normal de ne pas lire mais d'être très cultivé quand même et d'être capable d'avoir une vue d'ensemble sur le texte. Pour reprendre les propos de Vincent Jouve, le lecteur apprécie la fiction du critique littéraire parce qu'elle combine un intérêt énonciatif et un intérêt herméneutique. Le lecteur prend ainsi plaisir à s'intéresser aux événements qui se déroulent dans la nouvelle biographie des auteurs et dans les livres tels qu'ils auraient pu être dans une configuration différente de l'intrigue. Les fausses nouvelles ont ainsi donc bien un intérêt narratif... Il y a un intérêt herméneutique dans les fictions de Bayard dans le sens où le lecteur est libre de proposer ses propres hypothèses interprétatives (il a le droit de s'imaginer que Julien Sorel est noir par exemple), ce qui a pour conséquence d'enrichir la diégèse et de susciter un intérêt diégétique. Elles ont aussi un intérêt esthétique. Sa critique a des qualités littéraires et ses nouvelles interprétations des œuvres d'art constituent en elles-mêmes de nouvelles œuvres d'art. Vincent Jouve écrit :

L'intérêt herméneutique a, de même, tout à gagner d'une seconde lecture. A la différence du lecteur soumis à la succession temporelle le relecteur appréhende le texte comme un espace. Profitant d'une vue d'ensemble du récit, il est ainsi mieux armé pour en dégager les enjeux. Il peut mettre en parallèle des passages éloignés, expliquer le début par la fin, interpréter la partie au regard du tout.⁴³⁵

Nous pouvons rapprocher la « vision d'ensemble » de Vincent Jouve et la « vue d'ensemble »⁴³⁶ que

⁴³³ *Ibid.*

⁴³⁴ Pierre Bayard, *Comment parler des faits qui ne se sont pas produits ?*, op. cit., p.101.

⁴³⁵ Vincent Jouve, *Pouvoirs de la fiction – Pourquoi aime-t-on les histoires ?*, op. cit., p.91.

⁴³⁶ Pierre Bayard, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, op. cit., p.26.

Pierre Bayard reprend à *L'Homme sans qualité* de Musil pour décrire les qualités d'une bibliothèque intérieure. En effet, il s'agit dans les deux cas d'adopter un regard instruit sur le texte que l'on commente, de le regarder en ayant en tête l'ensemble du texte, d'être capable de resituer un livre ou un passage dans un ensemble plus large. La fiction théorique a un intérêt dans le sens où elle joue avec les relations intertextuelles entre les textes. Relire les livres une seconde fois (ou pour la première fois) par le prisme des théories de Pierre Bayard modifiera durablement notre regard sur ces textes. Ajouter des éléments romanesques à la critique littéraire permet de pratiquer une critique créative et de produire une nouvelle œuvre par la réécriture, plus riche que la précédente.

2. De la métaphore de la bibliothèque à l'éloge de l'intertextualité

La notion de « bibliothèque » occupe une place très importante au sein de l'œuvre de Pierre Bayard, et, plus particulièrement dans *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?* et de manière moindre dans *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*. Que ce soit la bibliothèque intérieure⁴³⁷, la bibliothèque collective⁴³⁸ ou la bibliothèque virtuelle⁴³⁹, elles sont largement étudiées par le théoricien de la littérature. Par ailleurs, il fait référence à deux reprises à des œuvres littéraires mettant en scène des bibliothèques, à savoir au *Nom de la Rose* d'Umberto Eco et au *Bibliothécaire sans qualité* de Robert Musil. Pierre Bayard a recours à Umberto Eco pour soutenir sa thèse sur le fait qu'il est possible de parler de livres que l'on n'a jamais lus et que l'on n'a même jamais eus entre les mains. En effet, *Le Nom de la Rose* raconte une série de crimes qui sont commis dans une abbaye et l'enquête menée par Guillaume de Baskerville, frère franciscain. A la suite de ces investigations et après avoir cru dans un premier temps que les meurtres imitent le déroulement de l'Apocalypse, il finit par comprendre, après avoir été explorer la bibliothèque de l'abbaye que les meurtres sont commis par Jorge, bibliothécaire, afin que la partie de *La Poétique* d'Aristote sur la comédie soit inaccessible, le rire étant pour Jorge le contraire de la foi catholique. Par un savant subterfuge, ce livre était en réalité empoisonné, si bien qu'en humectant ses doigts pour tourner les pages, les lecteurs se trouvaient empoisonnés. La partie de *La Poétique* d'Aristote qui concerne la comédie a définitivement disparu. Cela n'empêche pas les lettrés de faire

⁴³⁷ Elle est définie par Pierre Bayard comme « une partie subjective de la bibliothèque collective, comportant les livres marquants de chaque sujet. » in Pierre Bayard, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, op. cit., p.74

⁴³⁸ Pierre Bayard l'évoque dans ce passage :

La plupart des échanges sur un livre ne portent pas sur lui, malgré les apparences, mais sur un ensemble beaucoup plus large, qui est celui de tous les livres déterminants sur lesquels repose une certaine culture à un moment donné. C'est cet ensemble, que j'appellerai désormais la *bibliothèque collective*.

in *Ibid.*, p.27.

⁴³⁹ Il s'agit de « l'espace, oral ou écrit, de discussion des livres avec les autres. Elle est une partie mouvante de la bibliothèque collective de chaque culture et se situe au point de rencontre des bibliothèques intérieures de chaque participant à la discussion. » in *Ibid.*, p.116.

fréquemment référence à ce livre et d'émettre des hypothèses à son sujet. A partir de cet exemple, il montre qu'il est tout à fait possible de parler d'un livre qui n'a jamais été lus. *La Poétique* d'Aristote constitue une illustration parfaite de ce que Pierre Bayard nomme « livre fantôme »⁴⁴⁰ ou « livre-écran ». Ainsi, Umberto Eco se plaît à imaginer le destin de ce livre et les raisons pour lesquelles il a disparu. Les livres sont des objets de rêverie comme il l'a montré dans *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*. Tout lecteur, comme tout non-lecteur, est un rêveur. Les livres éveillent l'imagination du lecteur, qui aime rêver aux textes, même ceux qu'il n'a jamais lu. C'est pourquoi Umberto Eco a rêvé le destin d'un livre qu'il n'a jamais eu entre les mains. Il fait également référence à la bibliothèque impériale dans *L'Homme sans qualités* de Robert Musil pour louer la méthode de classification du bibliothécaire qui y travaille. En effet, grâce au catalogue et à son savant plan de classement, il connaît tous les livres de la bibliothèque sans pour autant en avoir ouvert aucun. Cette référence permet à Pierre Bayard de mettre en avant la notion de « vue d'ensemble »⁴⁴¹. Il l'utilise comme moteur de sa théorie. En effet, il est inutile et surtout impossible de lire tous les livres. Ce qui importe, c'est le fait de pouvoir se repérer au sein de ce réseau livresque. A ce titre, nous pouvons convoquer un article de Jack L. Abecassis⁴⁴² publié par *The John Hopkins university presse* et intitulé « *Pierre Bayard and the death of the reader* ». En utilisant ce titre, il fait référence au concept de la mort de l'auteur développé par l'écrivain structuraliste Roland Barthes. Il intitule son article « Pierre Bayard et la mort du lecteur » puisqu'il considère que Pierre Bayard prolonge le concept de la mort de l'auteur en proclamant la mort du lecteur. Ce professeur d'université du département de français de Pomona College en Californie émet une critique virulente envers le livre *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*. Il évoque même le fait que ce livre puisse être dangereux et que des politiciens mal intentionnés puissent utiliser les arguments de ce livre pour fermer des départements de littérature, ce qui est évidemment très exagéré :

At this moment of enduring economic crisis when entire departments of literature and philosophy are being literally wiped out overnight in England and elsewhere, one would not want to be in the unenviable position of facing an administrator who would use Bayard as an argument for doing away with the "Department of the fiction of literature." Sooner or later words do have meaning and consequences

En ce moment de crise économique durable, alors que des départements entiers de littérature et de philosophie sont littéralement supprimés du jour au lendemain en Angleterre et ailleurs, on ne voudrait pas se trouver dans la position peu enviable de faire face à un directeur qui utiliserait Bayard comme argument pour supprimer le "Département de littérature fictionnelle". Tôt ou tard, les mots ont un sens et des conséquences...⁴⁴³

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p.82.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p.21.

⁴⁴² Jack Abecassis, I. « Pierre Bayard and The Death of the Reader ». *MLN* 125, n° 4 (2010): 961-79.

⁴⁴³ *Ibid.* C'est moi qui traduis.

Indépendamment du fait qu'Abecassis prenne les thèses de l'essayiste au premier degré et qu'il ne soit pas sensible à l'humour bayardien, il fait toutefois une analyse du concept de bibliothèque chez l'auteur que nous étudions. Abecassis compare la bibliothèque bayardienne à un réseau livresque. Les livres dont il parle sont liés et « interconnectés » comme l'écrit le chercheur. Pour évoquer ce qui est en réalité l'intertextualité, Abecassis utilise la métaphore des *hubs*. En géographie, ils désignent des interfaces routières, des plateformes aéroportuaires ou maritimes reliées en réseau. Le professeur du département français de Pomona College a donc recours à une métaphore spatiale pour que le lecteur puisse visualiser le réseau de livres dont il parle, qui sont comparables à des routes reliées qui convergent toutes vers un même point. Les œuvres littéraires, à la manière des *hubs* sont reliées entre elles grâce à l'intertextualité. Abecassis n'a pas recours au terme d'intertextualité mais parle d'interconnectivité entre les œuvres « *But there is another way of conceptualizing the interconnectivity of complex networks. A complex network is a cluster of nodes connected by links.* » (« Mais il existe une autre façon de conceptualiser l'interconnectivité des réseaux complexes. Un réseau complexe est un ensemble de nœuds reliés par des liens.⁴⁴⁴ »). Abecassis se montre critique face aux exemples utilisés par Pierre Bayard. Il lui reproche notamment son éloge du bibliothécaire de Musil qui n'est lecteur que des catalogues de sa bibliothèque. Il est un « non-lecteur intégral »⁴⁴⁵. Pour Abecassis, la lecture de ce bibliothécaire n'est au contraire pas une pratique qui doit être généralisée. Pour lui, Pierre Bayard va trop loin en prônant la non-lecture. Abecassis va jusqu'à affirmer qu'il s'agit d'une version extrême de la théorie de la réception et va encore plus loin que Roland Barthes « *an extreme version of reception theory* »⁴⁴⁶. Par ailleurs, il reproche à Pierre Bayard de faire de la méthode de ce bibliothécaire un modèle alors que l'action se déroule sous une dictature. Pour Abecassis, faire la promotion d'une telle méthode revient à faire l'apologie de ce qu'il appelle « la mort par indexation » « *death by indexation* ». L'indexation désigne la méthode de traitement documentaire qui consiste à caractériser un document en le résumant à l'aide d'une liste de mots clés issus d'un langage documentaire en vue de son enregistrement dans le catalogue. Ainsi, en ne lisant que les résumés du catalogue, il a un accès plus que restreint aux livres et ne peut en réalité se faire qu'une idée très vague de leur contenu. Ainsi, pour l'auteur de l'article, le fait d'être admiratif vis à vis du plan de classement de ce bibliothécaire est une menace pour la « vraie » lecture, pour la lecture linéaire. Or, il n'en est rien. Le fait de valoriser cette méthode de recherche en passant par le catalogue est une manière de faire l'éloge de la documentation et de la recherche bibliographique. En effet, le fait de pouvoir se repérer dans un rayonnement constitue la première étape de la recherche documentaire, encore faut-il ne pas se perdre comme le Général Stumm qui s'affole de voir ce qui est pour lui un

⁴⁴⁴ *Ibid.* C'est moi qui traduis.

⁴⁴⁵ Pierre Bayard, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, op. cit., p.21.

⁴⁴⁶ *Ibid.*

labyrinthe de million de volumes.

Il n'y avait rien autour de moi que des rayons avec leurs cellules de livres, partout des échelles pour monter, et sur les tables et les pupitres rien que des catalogues et des bibliographies, toute la quintessence du savoir, nulle part un livre sensé, lisible, rien que des livres sur les livres.⁴⁴⁷

S'il est un lecteur, il ne sait pas utiliser les catalogues de la bibliothèques et se trouve démuné face à ce qu'il voit comme un ordre dérisoire face au nombre démesuré de volumes présents. Contrairement au bibliothécaire, il ne possède pas de « vue d'ensemble » sur les livres. Nous avons d'un côté un lecteur incompetent (le général Stumm) et de l'autre un non-lecteur compétent en terme de recherche d'informations. Ainsi, cette notion est utilisée comme moyen pour faire comprendre aux lecteurs les liens intertextuels qui unissent les textes. La bibliothèque est ainsi représentée comme un lieu de médiations des savoirs livresques et documentaires. Par ailleurs, la vue de ces rayonnages qui semblent quasi infinies du fait des millions de volumes qu'elle contient n'est pas sans rappeler le dédale labyrinthique que constitue la « Bibliothèque de Babel » de Borgès dans *Fictions*⁴⁴⁸ qui contient une infinité de documents. Seulement, contrairement à la Bibliothèque de Babel, la bibliothèque impériale n'est pas infinie et elle dispose d'un catalogue pour s'orienter. Cette impressionnante quantité de livres permet à Pierre Bayard de faire un éloge sous-jacent de la sérendipité. En effet, elle consiste à faire une découverte scientifique par hasard et d'en trouver pourtant une utilité immédiate. En effet, lorsque le lecteur arpente les allées de la bibliothèque, il peut tomber par hasard sur un volume qu'il ne cherchait pas mais qui se révélera néanmoins utile dans le processus de recherche. L'éloge de la lecture des catalogues constitue en réalité un éloge de la recherche. Il existe un art de bien chercher mais aussi de bien trouver.

En réalité, cette promotion apparente de la non-lecture est surtout une invitation à bien lire, à pratiquer une lecture documentée des textes. En effet, une lecture par extrait où le lecteur aura fait des recherches, où il aura lu des critique de ce texte pourra être plus prolifique qu'une lecture intégrale où le lecteur n'aura pas saisi les tenants et les aboutissants du livre et où il n'aura finalement rien retenu. C'est la raison pour laquelle l'auteur pose non sans ironie la question de ce qu'il reste d'une lecture dont on a tout oublié :

Le problème de la mémoire se révèle ici plus aigu, puisque ce n'est plus sur le livre, mais sur sa lecture que l'oubli intervient. Celui-ci n'efface plus seulement l'objet – dont les contours demeureraient au moins vaguement à la pensée –, mais l'acte même de lire, comme si la radicalité de l'effacement finissait par gagner tout ce qui concerne l'objet. Et on est en droit de ce fait de se demander si une lecture dont on ne se souvient même pas qu'elle a eu lieu peut encore garder le nom de lecture.⁴⁴⁹

Finalement, les trois types de bibliothèques que Pierre Bayard introduit se rejoignent. C'est grâce à

⁴⁴⁷ Robert Musil, *L'Homme sans qualités*, trad. Philippe Jaccottet, tome 1, Seuil, 1956, p. 549.

⁴⁴⁸ Jorge Luis Borges, *Œuvres I*, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2016, p.491.

⁴⁴⁹ Pierre Bayard, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, op. cit., p.58.

l'espace de discussion que constitue la bibliothèque virtuelle que le lecteur peut se forger sa propre bibliothèque intérieure. C'est en écoutant des conseils de lecture qu'il est amené à lire des livres dont on lui a parlé et à s'en faire sa propre opinion tout en gardant à l'esprit qu'il y a aura sans doute un fossé immense entre le résumé qu'on lui en fera et l'idée qu'il s'en fera, ce que Pierre Bayard appelle des livres-écrans :

le livre-fantôme est cet objet insaisissable et mouvant que nous faisons surgir, par oral ou par écrit, quand nous parlons d'un livre. Il est au point de rencontre des différents livres-écrans que les lecteurs construisent à partir de leurs livres intérieurs. Le livre-fantôme appartient à la bibliothèque virtuelle de nos échanges, comme le livre-écran à la bibliothèque collective et le livre intérieur à la bibliothèque intérieure.⁴⁵⁰

Nous pouvons éclairer cette notion de « texte fantôme » en citant Sophie Rabau dans son livre sur l'intertextualité : « Le texte est bien porteur de fantômes, ceux de textes possibles qu'il n'actualise pas, ceux des possibles qu'il n'actualise pas, ceux des possibles contenus dans d'autres textes et auxquels il redonne vie. »⁴⁵¹. Le fait de se forger sa propre bibliothèque intérieure personnelle contribue au mythe de la bibliothèque collective qui est une image de l'intertextualité. Elle est, dans l'imaginaire collectif, la bibliothèque qui comporte tous les livres et les liens qui existent entre eux. Pour Gérard Genette l'intertextualité est « la relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes. »⁴⁵². Cette métaphore de la bibliothèque permet à Pierre Bayard de voir nos différentes lectures comme des espaces de communication, des réseaux. Les œuvres communiquent entre elles et c'est le lecteur qui opère cette communication en se repérant dans un réseau de livre qui forme une « vue d'ensemble ». Dans *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, il fait de l'intertextualité un espace où se déroule la communication. Dans ce livre, il fait de l'intertextualité une notion qui échappe à la linéarité du temps humain. Toujours dans *L'Intertextualité*, Sophie Rabau écrit :

Elle [L'intertextualité] engage à repenser notre mode de compréhension des textes littéraires, à envisager la littérature comme un espace ou un réseau, une bibliothèque si l'on veut, où chaque texte transforme les autres qui le modifient en retour.⁴⁵³

C'est précisément ainsi que Pierre Bayard envisage la bibliothèque tandis que les modifications apportées aux textes littéraires consistent en des changements de paradigmes. Dans *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*, l'intertextualité n'est plus seulement le fait des livres en eux-mêmes mais de leurs auteurs. Quand le lecteur voit un nom d'auteur apposé sur la couverture, l'auteur devient en lui-même un élément de la fiction au même titre que le récit et les personnages. L'analyse de ces trois livres permet de montrer que l'intertextualité est un espace de représentations des livres par le

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p.140.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p.41.

⁴⁵² Gérard Genette, *Palimpsestes (La littérature au second degré)*, Paris, Seuil, 1982, collection « Poétique », p. 8.

⁴⁵³ Sophie Rabau, *L'Intertextualité*. Paris, Flammarion, 2002, p.15.

lecteur qui ressemble à une bibliothèque et que la temporalité n'a pas d'effet sur elle. Tous les livres peuvent être comparés par la méthode des passages parallèles. Le livre de Bayard est un éloge à toutes les lectures qu'il est possible de faire, un hommage à la bibliothèque du monde pour reprendre le titre d'un livre de William Marx : *Vivre dans la bibliothèque du monde* :

La bibliothèque mondiale au contraire rassemble une myriade de bibliothèques hétérogènes, chacune à envisager selon ses propres critères, ses propres hiérarchies et classifications. De même que les bibliothèques antiques étaient composées de deux sections, une grecque et une latine, la bibliothèque totale réunit virtuellement toutes les bibliothèques du monde, de chaque culture, de chaque pays, de chaque langue et de tous les temps.⁴⁵⁴

Bayard fait lui aussi un éloge de cette gigantesque bibliothèque mondiale par la promotion de sa méthode de la non-lecture. En effet, Bayard rend hommage à toutes les formes de littérature, de la littérature française, anglo-saxonne, en passant par la littérature japonaise. C'est bel et bien la bibliothèque totale qui forme cette intertextualité chez Bayard. Cette intertextualité, cette bibliothèque du monde permettent d'enrichir le sens des textes. La littérature comparée est à l'origine d'un enrichissement mutuel des deux œuvres commentées. En cela, le sens circule d'un texte à l'autre. Finalement, la culture littéraire acquise symbolisée par la bibliothèque intérieure permet aux lecteurs de comprendre les liens, les réseaux qui unissent les textes.

3. Le foisonnement des exemples : essai de typologie

Les essais de Pierre Bayard sont à la fois des œuvres littéraires et des documents. En effet, étymologiquement, le terme de document vient du verbe *docere* en latin qui signifie instruire, enseigner. Il a donné le terme *documentum*, ce qui sert à instruire. Le document est un objet qui contient de l'information et qui peut être consultable à tout moment. Robert Escarpit définit le document comme « une cumulation de traces fixes et permanentes [...] où les réponses données en *feed-back*, à travers le temps, aux expériences antérieures, restent disponibles pour une lecture, c'est-à-dire pour une exploration libre de toute contrainte événementielle ou chronologique en fonction d'un projet à réaliser. »⁴⁵⁵. En effet, les essais bayardiens ont ceci en commun qu'ils peuvent être lus linéairement ou non. Le lecteur peut choisir d'explorer ses livres, de ne lire qu'un chapitre parmi tous les exemples proposés. Les chapitres qui détaillent chacun un exemple restent disponibles pour une lecture, indépendamment de toute contrainte chronologique. Par ailleurs, le document est aussi défini par Escarpit comme « moyen de constitution d'un savoir »⁴⁵⁶. En effet,

⁴⁵⁴ William Marx, *Vivre dans la bibliothèque du monde : Leçon inaugurale prononcée au Collège de France* [en ligne], Paris : Collège de France, 23 janvier 2020, disponible à l'adresse : <http://books.openedition.org/cdf/10167>. ISBN : 9782722605572. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.cdf.10167>, consulté le 03 août 2021.

⁴⁵⁵ Cité par Fraysse, Patrick in Courbières, Caroline, Viviane Couzinet, Isabelle Fabre, Patrick Fraysse, Gérard Régimbeau, Josiane Senie-Demeurisse, Cécile Gardiès, Yves Préfacier Jeanneret, et Regina Auteur de la postface Marteleto. *Approche de l'information-documentation: concepts fondateurs*. Toulouse, France: Cepaduès-Éditions, 2011. p.42

⁴⁵⁶ *Ibid.*

par la multiplicité des exemples mobilisés par Bayard, ses essais sont un moyen de se documenter pour le lecteur, de se constituer un savoir sur les œuvres littéraires et sur la théorie. Il encourage ainsi son lecteur à consulter les œuvres qu'il évoque, à aller voir les films qu'il commente. Cette pluralité d'exemples empruntée à la littérature, au cinéma, à la peinture, à la musique, à la philosophie, à la sociologie, à la science et à la psychanalyse lui permet de réunir en un même livre ou en une même trilogie un grand nombre d'œuvres d'art et de disciplines. En effet, la confrontation de ces différents champs disciplinaires lui permet d'élargir sa pensée, de mieux saisir la complexité des sciences humaines. Cette interdisciplinarité et la réunion des différentes formes d'art lui permet de créer un art de la théorie littéraire, une théorie littéraire qui réunit toutes les formes d'art.

Dans un livre intitulé *Les Dénis de l'Histoire* et dont Pierre Bayard a écrit la préface, il explique le projet du livre qui consiste à se questionner sur la manière de savoir comment les pays se confrontent à leur passé problématique. Les auteurs s'intéressent aux différents dénis de l'Histoire. Par exemple, Alain Brossat s'intéresse à la difficulté qu'a eue la SNCF à reconnaître son implication dans la déportation des Juifs pendant la Seconde Guerre Mondiale dont la reconnaissance n'a eu lieu qu'en 2011. Un autre article est consacré à la représentation télévisuelle de la catastrophe d'Hiroshima. Un autre au Génocide du Rwanda et à la manière dont certains journalistes ont, parfois malgré eux, fait des Hutus des victimes du Génocide au même titre que les Tutsis, tendant à confondre bourreaux et victimes. Pour en revenir à la préface de Bayard, il explique que, pour faire face au passé problématique, il faut pratiquer une certaine interdisciplinarité, interdisciplinarité qui imprègne chacun de ses essais.

Une troisième forme d'ouverture va de soi pour qui travaille sur ce sujet des crimes de masse, celle de l'interdisciplinarité. Les questions ne peuvent en ce domaine être traitées avec quelques intérêt que si son réunit les compétences de plusieurs disciplines – voire brouillées les frontières qui habituellement les séparent -, comme la science politique, l'histoire, la philosophie, la théorie littéraire, la psychanalyse, etc..., la réunion seule de ces compétences diverses permettent d'approcher ce qui demeure encore, dans le champs des sciences humaines, un objet à construire.⁴⁵⁷

Comme Bayard appelle à le faire dans la préface, il « réunit les compétences de plusieurs disciplines » dans chacun de ses essais, parfois en en brouillant les frontières. Ce brouillage des frontières est visible quand il opère un mélange entre les arts comme lorsqu'il fait de Schumann à la fois un compositeur et un artiste peintre dans *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?* en faisant des éléments biographiques de la vie du compositeur des indices pour interpréter *Le Cri* de Munch mais qu'il attribue à Schumann. Le dernier essai de Pierre Bayard *Comment parler des faits qui ne se sont pas produits ?* s'intéresse à ce que Bayard appelle « la fécondité du faux », c'est déjà cette « fécondité du faux » qui est à l'œuvre dans ce qu'il appelle l'« erreur créatrice » dans *Et si les œuvres changeaient d'auteurs ?* En effet, le fait d'intégrer des erreurs dans le commentaire des

⁴⁵⁷ *Les Dénis de l'Histoire : Europe et Extrême Orient au XXe siècle*, sous la dir. de Pierre Bayard et Alain Brossat, Paris, Éditions Laurence Teper, p.11.

œuvres en introduisant du contre-sens, des erreurs historiques dans *Le Plagiat* ou des erreurs d'attribution permet de produire une nouvelle création artistique.

Bayard considère le fait d'analyser un art en passant par un autre art comme une façon de renouveler le regard à son sujet et de ne pas se contenter d'un seul paradigme, d'une seule grille de lecture définitive. Par exemple, il pense la psychanalyse à l'aide de la littérature dans *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?* De même, il utilise des concepts de philosophie pour penser la littérature. Par exemple, il compare la notion de *Plagiat par anticipation* à celle de L'Éternel Retour de Nietzsche. En effet, dans le chapitre de son livre appelé « L'Éternel Retour », Bayard montre que les mêmes thèmes ont tendance à réapparaître. Après avoir analysé l'Éternel Retour nietzschéen en montrant que celui-ci est proche des théories freudiennes, il applique ce concept au plagiat. En effet, il explique en quoi la pensée de Nietzsche sur la morale est proche de celle qu'élabore Freud. Bayard part du principe que Nietzsche, du fait de sa proximité avec Freud est un plagiaire par anticipation dans le sens où Freud ne peut être accusé de plagiat : il se défend d'avoir lu Nietzsche. Cependant, les deux auteurs ont lu Schopenhauer qui a eu une influence sur leur pensée, ce qui peut expliquer ce rapprochement. Bayard écrit en effet que « Comme avec Tausk, Freud entretenait avec Nietzsche – même s'il ne l'avait jamais rencontré – une relation angoissée, au point qu'il s'interdisait d'ouvrir ses livres, de peur, disait-il, de se laisser influencer par lui. »⁴⁵⁸. Par ailleurs, il sélectionne des passages de *Par delà le bien et le mal* et montre au lecteur les similitudes entre la théorie de l'inconscient de Freud et ce que Nietzsche écrivait. Il le cite : « La pensée consciente d'un philosophe, dans sa majeure part, est secrètement guidée par ses instincts et obligatoirement canalisée dans des voies définies. »⁴⁵⁹. En effet, cette citation laisse suggérer que Nietzsche avait théorisé avant Freud la notion d'inconscient et les instincts pulsionnels qui s'y superposent. Étant donné que les deux écrivains avaient tous deux lu Freud, le narrateur part du principe qu'ils se sont plagiés mutuellement, ayant tous deux plagié Schopenhauer :

On peut d'abord rechercher des ancêtres communs aux deux penseurs, à commencer par Schopenhauer, qu'ils lisaient l'un et l'autre assidûment. La communauté de lectures ainsi que l'ensemble de l'espace culturel dans lequel baignaient les deux hommes auraient produit ces idées en gestation que Nietzsche aurait ensuite été, selon le modèle de Tausk, plus rapide que Freud à mener à leur terme. Et l'influence de Schopenhauer est si grande sur toute une série d'écrivains de la fin du 19^e siècle qu'il n'y a rien d'étonnant à ce que ses lecteurs finissent par acquérir un air involontaire de ressemblance.⁴⁶⁰

Ainsi, l'impression de plagiat par anticipation s'explique par le fait que ces idées étaient dans l'ère du temps. Les chercheurs « baignaient », pour reprendre le verbe employé par Bayard, dans un même horizon culturel qui explique pourquoi il n'est pas surprenant de trouver des thèses similaires

⁴⁵⁸ Pierre Bayard, *Le Plagiat par anticipation*, op. cit., p.80.

⁴⁵⁹ Friedrich Nietzsche, *Par-delà le bien et le mal*, UGE, coll. « 10-18 », 1970, p. 26.

⁴⁶⁰ Pierre Bayard, *Le Plagiat par anticipation*, op. cit., p.85.

chez plusieurs auteurs de cette époque. Dans *Maupassant juste avant Freud*, Bayard met d'ailleurs en avant le fait que si Maupassant semble réfléchir aux pathologies mentales comme le fait Freud, c'est parce qu'ils se sont tous deux documentés auprès du médecin de l'âme qu'est le Dr Charcot. En effet, pour *Le Horla*, Maupassant s'est renseigné sur l'hypnose, utilisée par le médecin dans la nouvelle et sur les symptômes de la maladie mentale de son narrateur, probablement une forme de schizophrénie. Il est donc normal pour Bayard, comme cela a été le cas pour Nietzsche et Freud que deux auteurs s'étant inspirés de la même source produisent des écrits dont les thèses peuvent être rapprochées. Par ailleurs, il compare ce célèbre passage de l'œuvre de Nietzsche à l'affirmation de Freud « Le moi n'est pas maître dans sa propre maison »⁴⁶¹ :

Si l'on parle de la superstition des logiciens, je ne me lasserai jamais de souligner un petit fait très bref que les gens atteints de cette superstition n'aiment guère avouer ; c'est à savoir qu'une pensée vient quand « elle » veut et non quand « je » veux, en telle sorte que c'est *falsifier* les faits que de dire que le sujet « je » est la détermination du verbe « pense ». Quelque chose pense, mais que ce soit justement ce vieil et illustre « je », ce n'est là, pour le dire en termes modérés, qu'une hypothèse, une allégation ; surtout ce n'est pas une « certitude immédiate ». Enfin c'est déjà trop dire que d'affirmer que quelque chose pense, ce « quelque chose » contient déjà une *interprétation* du processus lui-même.⁴⁶²

En effet, comme le fait Freud, Nietzsche affirme que la relation syntaxique entre le je et le pense ne signifie en réalité pas que ce soit le moi qui soit l'auteur des pensées que l'on attribue au je. Il serait plus juste pour Nietzsche d'affirmer que quelque chose pense, que « ça » pense pour reprendre la dénomination freudienne. Après avoir analysé tout au long du chapitre les ressemblances entre les deux courants de pensée, tendant à abolir les frontières entre psychanalyse et philosophie, le narrateur démontre l'apport d'une pensée de l'Éternel Retour appliqué au concept de plagiat par anticipation :

La prise en considération des pensées cycliques a pour conséquence de modifier sensiblement la théorie du plagiat, traditionnellement conçue à partir d'une représentation linéaire de la temporalité, à l'instar d'une ligne droite horizontale qui se dirigerait, en tout cas dans nos cultures occidentales, de la gauche vers la droite. Si l'on admet que le temps peut avoir aussi, ou surtout, une forme circulaire, la notion même de plagiat – qu'il soit classique ou par anticipation – se transforme nécessairement. Le plagiat classique, tout d'abord, tend à l'évidence à se modifier, puisqu'il se fonde entièrement sur l'opposition radicale d'un antérieur et d'un postérieur, que l'image du cycle et les représentations apparentées mettent nécessairement à mal, dans la mesure où ce qui me précède est tout autant, dans cette autre conception du temps, ce qui, à un intervalle plus ou moins long, est appelé à me suivre.⁴⁶³

La théorie de l'Éternel Retour consiste à penser que, pour agir moralement, il faut agir de telle sorte que l'on puisse vouloir que nos actions soient répétées perpétuellement, ce qui n'est pas sans

⁴⁶¹ Jean Bellemin-Noël, « Introduction. Lire depuis la psychanalyse » [En ligne], in *Psychanalyse et littérature*, sous la direction de Bellemin-Noël Jean, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2012, p. 1-7, disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/psychanalyse-et-litterature—9782130594659-page-1.htm>, consulté le 20 juillet 2021.

⁴⁶² Friedrich Nietzsche, *Par-delà le bien et le mal*, op. cit., p.39.

⁴⁶³ Pierre Bayard, *Le Plagiat par anticipation*, op. cit., p.89.

rappeler l'impératif catégorique kantien « Agis de telle sorte que la maxime de ta volonté puisse être érigée en loi universelle de la nature »⁴⁶⁴. Nietzsche le formule ainsi dans *Le Gai savoir* :

Et si un jour ou une nuit, un démon se glissait furtivement dans ta plus solitaire solitude et te disait : « Cette vie, telle que tu la vis et l'a vécue, il te faudra la vivre encore une fois et encore d'innombrables fois; et elle ne comportera rien de nouveau, au contraire, chaque douleur et chaque plaisir et chaque pensée et soupir et tout ce qu'il y a dans ta vie d'indiciblement petit et grand doit pour toi revenir, et tout suivant la même succession et le même enchaînement – et également cette araignée et ce clair de lune entre les arbres, et également cet instant et moi-même. Un éternel sablier de l'existence est sans cesse renversé, et toi avec lui, poussière des poussières (...) »⁴⁶⁵

Appliquée au plagiat par anticipation, la notion de temps cyclique abolit pour Bayard l'idée de plagiat. En effet, penser que le temps est cyclique revient à abolir la notion de temps linéaire. Dans ce cas, faire de l'histoire littéraire n'aurait plus de sens puisque le temps ne s'écoulerait pas du passé vers l'avenir mais recommencerait à l'identique éternellement lors d'un cycle. L'Eternel Retour conduit à la fois à la possibilité du plagiat par anticipation puisque, comme le temps est cyclique, on peut imaginer que des auteurs puissent vivre sur plusieurs temporalités différentes et que la distinction entre plagiat classique, du présent vers le passé et plagiat par anticipation, du passé vers le futur, n'aurait plus lieu d'être. Ainsi, Bayard a recours à des concepts de la philosophie pour penser la littérature. Une autre discipline est convoquée pour réfléchir à ce qu'est la littérature. De même, en comparant Freud et Nietzsche, il tend à abolir les frontières entre littérature, psychanalyse et philosophie. En effet, dans *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?*, le narrateur considérait que la psychanalyse était proche de la littérature. Freud utilise la littérature pour servir ses théories :

Toute l'œuvre de Freud est habitée par la célébration de sa dette envers les écrivains, qui, dotés d'une prescience mystérieuse des phénomènes psychiques, seraient les véritables inspirateurs de sa théorie. Indépendamment des grands textes freudiens consacrés à la littérature, c'est en permanence qu'elle est convoquée au fil de l'écriture, sous forme de citations ou d'allusions, et toujours dans la tonalité de la reconnaissance.⁴⁶⁶

Pour le narrateur, la psychanalyse, pour exister, ne peut se passer du savoir endopsychique que lui apporte la littérature « Ainsi le savoir endopsychique a-t-il structurellement partie liée avec l'interprétation, puisqu'elle seule est en mesure de lui permettre de se connaître lui-même »⁴⁶⁷. La littérature aide autant, voire davantage à la compréhension de la psychanalyse que la psychanalyse aide à la compréhension de la littérature. Bayard a souvent recours dans ses essais à une autre discipline pour en penser une autre. C'est aussi le cas dans *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?* où le livre du philosophe Spinoza est analysé comme un essai de Freud sur la psychanalyse. Il tend

⁴⁶⁴ Encyclopédie Larousse en ligne, définition de l'« impératif catégorique »[en ligne], disponible à l'adresse : https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/imp%C3%A9ratif_cat%C3%A9gorique/31430. Consulté le 3 août 2021.

⁴⁶⁵ Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir* [1882], § 341, trad. P. Wotling, Flammarion, coll. «GF», pp.279-280.

⁴⁶⁶ Pierre Bayard, *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?*, op. cit., p.21.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p.25.

ainsi à abolir les frontières entre psychanalyse et philosophie. La philosophie du désir de Spinoza étant rapprochée de la théorie du désir freudien :

Le lecteur qui conserverait cependant un doute sur l'attribution de l'*Éthique* à Freud le perdrait de toute manière rapidement à la lecture de nombreuses pages de cet essai, à la forme et au ton certes inhabituels, mais où l'on reconnaît aisément l'auteur des *Trois essais sur la théorie de la sexualité* ou de la *Métapsychologie*.⁴⁶⁸

Il rapproche juste après l'idée d'Empire dans un Empire de Spinoza à un désir paranoïaque dont Freud se fait le spécialiste. En effet, pour Spinoza, « l'Homme n'est pas un Empire dans un Empire »⁴⁶⁹, il est fait d'interaction et de liens sociaux alors que pour Bayard, cette citation attribuée à Freud traduirait l'idée de toute puissance et de mégalomanie à l'idée de s'imaginer comme un Empire dans un Empire. En rapprochant les deux esthétiques et en faisant de *L'Éthique* un livre de Freud, Bayard abolit encore une fois les frontières entre les deux disciplines que sont la psychanalyse et la philosophie.

Dans *Le Détour par les autres arts : pour Marie-Claire Ropars*, il rappelle l'intérêt de la littérature pour l'étude des caractères humains :

L'hypothèse que je développerai est que la littérature dispose d'un pouvoir particulier dont le cinéma est, au moins pour une part, dépourvu [...] Ce pouvoir de la littérature, que le cinéma lui envierait, est celui de *décrire la vie psychique*. [...] Tout ce qui, dans la vie psychique, est de l'ordre des images ne pose pas de problème d'expression et se laisse même mieux représenter – sinon exprimer – par le cinéma que par la littérature. Il en va ainsi, par exemple, de la perception extérieure, notamment au moyen de la caméra subjective, laquelle donne la possibilité de montrer presque exactement ce que capte un appareil perceptif.⁴⁷⁰

Ainsi, la littérature permet, mieux que n'importe quel autre art de traduire l'intériorité des personnages. Elle aide la psychanalyse à mieux comprendre la vie psychique par le pouvoir d'évocation de la littérature. Si Bayard a intitulé un de ses essais *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?*, il intitule son intervention en hommage à Marie-Claire Ropars, spécialiste de cinéma et ancienne collègue de l'université Paris VIII « Peut-on appliquer le cinéma à la psychanalyse ? ». Le théoricien, qui était initialement davantage spécialiste de cinéma que de littérature se pose ici la question de l'intérêt d'utiliser les outils d'analyse de la littérature pour penser le cinéma et de l'intérêt que peut avoir le cinéma pour l'étude de la psychanalyse. En effet, comme nous venons de l'affirmer, Pierre Bayard était initialement davantage spécialiste de cinéma que de littérature. Lors d'une intervention intitulée « Que peuvent apporter les séries télévisées à la littérature ? »⁴⁷¹, il rappelle son parcours d'étude et sa filiation avec l'art cinématographique :

⁴⁶⁸ Pierre Bayard, *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*, op. cit., p.119.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p.120.

⁴⁷⁰ *Le Détour par les autres arts*, op. cit., p.123-124.

⁴⁷¹ Pierre Bayard, « Que peuvent apporter les séries télévisées à la littérature ?. Table ronde » [En ligne], *TV/Séries*, , Disponible à l'adresse : [journals.openedition.org, http://journals.openedition.org/tvseries/288](http://journals.openedition.org/tvseries/288) , no 7, juin 2015, p.135, consulté le 20 juillet 2021.

Je me demande quel est aujourd'hui le degré de reconnaissance institutionnelle des études sur les séries télévisées : est-ce que l'on peut entrer à l'université en étant spécialiste des séries, ou y a-t-il le même blocage que celui qui a longtemps perduré vis-à-vis du cinéma ? En effet, le cinéma a longtemps été banni de l'université et je me rappelle que j'ai fait une maîtrise en lettres modernes sur Hitchcock, c'était en 1976, et qu'ensuite je me suis dit : « je bifurque », parce qu'il n'y avait alors aucun poste de cinéma à l'université en France. C'était impensable de travailler sur Hitchcock, les gens me regardaient bizarrement...

Comme nous pouvons le constater, la question initiale posée dans cette revue « Que peuvent apporter les séries télévisées au cinéma ? » est proche de celle posée dans « Peut-on appliquer le cinéma à la littérature ? » et à tous ses essais en général : celle de savoir ce que le détour par les autres arts apporte à l'analyse. L'idée est que chaque art contribue à l'enrichissement des autres arts. Comme il l'écrit dans son intervention « il est difficile de penser le cinéma sans penser, d'abord ou en même temps, la littérature. »⁴⁷². Dans chacun des trois essais que nous étudions, Bayard s'intéresse en effet à des œuvres cinématographiques. Nous comprenons dès lors, en lisant l'intervention du professeur de Paris VIII sur les séries et sur son parcours pourquoi il prend l'exemple d'Hitchcock dans *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?* La mention du substantif « auteur » dans le titre du livre laisse penser aux lecteurs que le théoricien analysera principalement des œuvres littéraires, le terme « auteur » renvoyant plutôt, étymologiquement, à celui qui détient l'autorité sur un texte qu'il écrit. Pour l'analyse d'un film, le terme de « réalisateur » est davantage utilisé. Or, Bayard intègre également à sa réflexion l'étude d'un tableau et d'un film. L'essayiste choisi ce terme parce qu'il mélange au sein du même essai plusieurs formes d'art. Par exemple, il analyse *Le Cuirassé Potemkine* comme un film d'Hitchcock et fait de courts commentaires sur une série d'autres films qui sont bien d'Hitchcock cette fois : *Correspondant 17*, *Cinquième colonne*, *Une femme disparaît*, *Life Boat*, *L'Homme qui en savait trop*, *La Mort aux trousses*, *Les Enchaînés*, *Le Rideau déchiré* et *L'Étau*.⁴⁷³ Il écrit dans *Le Détour par les autres arts* que « je placerai ici la littérature dans la situation d'être indispensable à une réflexion sur le cinéma »⁴⁷⁴. Par ailleurs, Bayard analyse les films avec un regard historique :

Toutes ces œuvres, on le remarquera, prennent clairement leurs distances avec le totalitarisme, ce qui n'est pas le cas du *Cuirassé Potemkine*, film de jeunesse sur la Révolution, où Hitchcock partage encore, avec un certain lyrisme, les idéaux de toute une partie des intellectuels européens. Mais il n'y a pas nécessairement contradiction, dans la mesure où il dépeint moins ici le communisme réel que l'espérance révolutionnaire, ce qui ne l'empêche d'ailleurs nullement de laisser par moments pressentir – par exemple lorsque les marins du cuirassé, devenus maîtres du navire, ordonnent de tuer tous les officiers – quel tour prendra plus tard la Révolution.⁴⁷⁵

⁴⁷² *Le Détour par les autres arts*, op. cit., p.123.

⁴⁷³ Pierre Bayard, *Et si les œuvres changeaient d'auteur*, op. cit., p.129-130.

⁴⁷⁴ *Le Détour par les autres arts*, op. cit., p.123.

⁴⁷⁵ Pierre Bayard, *Et si les œuvres changeaient d'auteur*, op. cit., p.130.

En effet, il s'agit initialement d'un film de propagande mais, attribué à Hitchcock, Bayard n'en fait plus un film de propagande mais un film idéologique. Il suppose qu'Hitchcock ait cru naïvement au bien fondé de la Révolution Russe et qu'il se serait laissé tromper par cet idéalisme, à la manière de ceux qui ont cru à la doctrine maoïste comme Philippe Sollers, Julia Kristeva et que Bayard prend comme exemple d'aveuglement idéologique dans *Comment parler des faits qui ne se sont pas produits ?* Par ailleurs, dans *Le Plagiat par anticipation* et dans *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?* Bayard étudiait déjà, en quelque sorte, des faits qui ne se sont pas produits. En effet, les œuvres qu'il analyse n'ont jamais été produites tel qu'il les décrit, elles n'existent pas. La pratique de l'erreur d'attribution conduit en réalité Bayard à créer de nouvelles œuvres qui n'ont jamais été écrites. En effet, *Le Cuirassé Potemkine* par Hitchcock n'existe pas et l'analyse qu'en fait Bayard relève du contre-sens volontaire. Par son esthétique, le film a des accents hitchcockiens mais ces accents ne sont pas suffisants pour indexer ce film d'Eisenstein aux autres productions d'Hitchcock. Ainsi, ce mélange des exemples, de diverses natures, permet, comme dans *Comment parler des faits qui ne se sont pas produits ?* d'étudier le besoin de fiction du lecteur et la nécessité d'y recourir dans l'analyse pour penser les œuvres d'art, dans le sens où celles-ci stimulent notre imagination. *Le Plagiat par anticipation* est le seul livre du corpus qui ne mentionne aucune aucun exemple cinématographique, aucune tentative de plagiat par anticipation de la part d'un réalisateur. En revanche, dans *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, le narrateur consacre un chapitre au film *Groundhog Day*, *Un Jour sans fin* de Harold Ramis. Il se consacre à l'analyse d'un exemple cinématographique alors qu'il s'agit d'un livre sur les livres, ce qui a pour conséquence de surprendre le lecteur et d'en bousculer l'horizon d'attente. Bayard retient principalement un aspect de ce film qui servira à étayer sa théorie. En effet, Phil Connors est un journaliste qui revit tous les jours le même jour sans fin lors du Jour de la Marmotte, d'où le titre du film *Un Jour sans fin*. Coincé dans ce qui semble être une parenthèse temporelle, il est dans un premier temps paniqué et agit de manière impulsive, considérant que plus rien n'a d'importance. Il commence alors à regarder sa collègue différemment et entreprend de la séduire. Lui parlant de ses études et de son domaine de spécialité, « la poésie italienne au 19^e siècle »⁴⁷⁶, il commet une erreur en lui répondant « Tu avais vraiment du temps à perdre. »⁴⁷⁷. Il essaie donc de se rattraper en saisissant cette parenthèse temporelle pour lire tous les livres qu'elle a lus et lui répondre exactement ce qu'elle a envie d'entendre, faisant ainsi coïncider leurs bibliothèques intérieures. Cependant, Bayard montre que le fait de plaquer ses goûts sur les siens est en réalité artificielle puisqu'il s'efface au profit des lectures de l'autre. Par ailleurs, le jour identique semble s'écouler à l'infini, ce qui permet au théoricien de revenir sur ce qu'il disait de l'infinité de lectures possibles. Pour tout lire, il faudrait, comme Phil Connors être bloqué dans une parenthèse temporelle. De plus, pour faire coïncider la bibliothèque

⁴⁷⁶ Pierre Bayard, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, op. cit., p.100.

⁴⁷⁷ *Ibid.*

de deux êtres aimés sans pour autant avoir à lire les livres de l'autre, il faut revivre le même temps à l'infini :

Où l'on se rend compte, avec Bill Murray et sa marmotte, que l'idéal, pour séduire quelqu'un en parlant des livres qu'il aime sans les avoir lus soi-même, serait d'arrêter le temps.⁴⁷⁸

Nous pourrions affirmer, au côté de Pierre Bayard que, pour que deux êtres s'aiment, leurs bibliothèques intérieures ne doivent pas forcément coïncider. Au contraire, il serait préférable qu'elles se complètent et qu'elles laissent place au goût de l'autre. Ainsi, au côté de la littérature se côtoient des exemples empruntés au cinéma. En intégrant dans ses exemples un film qui évoque la lecture et la non-lecture, il élabore une réflexion métatextuelle. Le théoricien embrasse un vaste domaine de connaissance et ne se limite jamais à une seule discipline. Ses essais sont au croisement de différentes sciences humaines et sociales.

Les exemples empruntés à la sociologie ont eux aussi une large place dans les théories de Bayard. Elle est particulièrement présente dans *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?* lorsqu'il mentionne la sociologue Laura Bohannan et la manière dont elle a essayé de démontrer que les émotions ressenties face à un texte sont universelles. Il reprend d'ailleurs cet exemple dans *Enquête sur Hamlet* afin d'illustrer ce qu'est un dialogue de sourds. En effet, c'est en vain que la sociologue s'obstine à essayer de faire en sorte que les Tiv analysent la pièce selon les critères d'interprétation propres aux occidentaux :

Le dialogue de sourds, ici, n'oppose pas des chercheurs d'époques différentes, mais des chercheurs de la même époque qui se sont trouvés séparés par la civilisation. Car l'incommunicabilité entre Laura Bohannan et les Tiv ne porte pas seulement sur le fantôme du premier acte, mais, plus largement, sur l'ensemble des contextes culturels dont la connaissance sous-tend la lecture d'une œuvre.⁴⁷⁹

Ce dialogue de sourds n'est pas seulement présent lorsque l'on essaie de communiquer à propos de la pièce *Hamlet* en particulier mais cette incommunicabilité est présente dans toutes les situations où un lecteur tente de parler d'un livre dont il a lu :

Le dialogue impossible entre Laura Bohannan et les Tiv – dont on voit à quel point il ne peut se réduire à la lecture contradictoire d'un même texte, même saisi à travers des prismes théoriques différents – illustre bien plusieurs caractéristiques des situations de communication, c'est-à-dire de non-communication, que suscitent les divergences de paradigme.⁴⁸⁰

L'impossibilité de communiquer à propos des œuvres qu'on a lues ne repose pas uniquement sur des différences de paradigme mais aussi sur la subjectivité de la lecture. En effet, nous ne retenons pas les mêmes éléments et n'accordons pas la même importance aux événements qui se déroulent au sein du livre. Par ailleurs, Pierre Bayard réfléchit aux liens sociaux qui président à toute lecture. En

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p.96.

⁴⁷⁹ Pierre Bayard, *Enquête sur Hamlet*, *op. cit.*, p.112.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p.114.

effet, l'activité de lecture est d'abord une activité de partage, vectrice de liens. La lecture, tout comme la non-lecture fait l'objet de discussion dont les protagonistes se heurtent parfois à l'incommunicabilité, par exemple en disant trop vite à quelqu'un qu'ils ont lu le livre dont il est question alors qu'ils ne se rappellent plus précisément le contenu.

Les situations les plus courantes sont celles qu'offre la vie en société, et notamment toutes les circonstances mondaines où nous sommes conduits à nous exprimer devant un groupe. Ainsi pourra-t-il arriver, lors d'une soirée, que la conversation se porte sur un livre que nous n'avons pas lu et que nous soyons contraints – parce que le livre en question est censé être connu de toute personne cultivée ou parce que nous avons commis l'erreur de dire trop vite que nous l'avons lu – d'essayer de faire bonne figure.⁴⁸¹

Ainsi, contrairement à une idée reçue, la lecture n'est jamais une activité solitaire mais collective. Si les deux lecteurs ne partagent pas les mêmes paradigmes, s'ils ne font pas partie de la même communauté interprétative, cela peut donc donner lieu à ce que Bayard appelle un dialogue de sourds. Dans *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*, il écrit d'ailleurs à propos des deux Lawrence « Ainsi est-il essentiel de savoir, quand vous évoquez l'un des deux Lawrence au cours d'une conversation, que vous risquez de vous engager dans un dialogue de sourds »⁴⁸². Le théoricien s'intéresse donc à la communication du fait littéraire et réfléchit à la lumière de la sociologie aux liens qui s'établissent entre un écrivain et son lecteur. Par ailleurs, la communication littéraire est affaire de représentations socialement déterminées, en témoigne le jeu de la honte décrit par David Lodge dans le roman *Un Tout petit monde* où la discussion littéraire est affaire de représentation et de mise en scène de soi et de sa culture :

On voit pourquoi le jeu s'appelle jeu de l'humiliation. Il importe, pour marquer des points, de trouver des livres que tout le monde a lus, mais pas soi-même. À l'inverse de ce qui se passe en général dans les relations mondaines, surtout dans le milieu universitaire où la règle est d'exhiber sa culture, le jeu repose sur l'exhibition de son inculture. On ne saurait mieux dire à quel point la culture et les démonstrations que l'on en fait en société, en nous confrontant au miroir des autres, mettent en jeu un sentiment archaïque de honte.⁴⁸³

En réalité, ce ne sont pas des livres eux-mêmes dont nous parlons, mais de ce qu'ils nous ont fait venir à l'esprit lors de la lecture. Ce sont ce que Bayard appelle des « livres-écran » ou « livres virtuels », c'est-à-dire une projection de ce que nous avons retenu du livre. Ces livres sont à l'origine de situation de communication et ils engendrent des « situations de discours »⁴⁸⁴ comme en témoigne le titre de la seconde partie de l'essai. Ce sont les livres intégrés en situation de communication qui sont étudiés par Bayard, d'où l'empreinte sociologique de son essai, voire même une influence des Sciences de l'Information et de la Communication dans sa manière de penser la littérature :

⁴⁸¹ Pierre Bayard, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, op. cit., p.65.

⁴⁸² Pierre Bayard, *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*, op. cit., p.103

⁴⁸³ Pierre Bayard, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, op. cit., p.114.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p.63.

L'important est qu'il ne sorte pas de cet espace intermédiaire de livres virtuels, qui nous permet de vivre et de communiquer avec les autres.⁴⁸⁵

La lecture, mais également la non lecture sont vectrices de liens sociaux dans le sens où les lecteurs ne se privent pas de parler régulièrement de livres qu'ils n'ont pas lus. Ce n'est pas pour autant que leurs analyses en sont faussées. Il prend d'ailleurs l'exemple de ses étudiants qui interviennent régulièrement à propos de livres qu'ils n'ont pas lus et dont les interventions sont pourtant très riches.

J'ai pu remarquer au fil des années que cette situation ne perturbait nullement les étudiants, à qui il arrive fréquemment d'intervenir avec pertinence, voire avec précision, sur les livres qu'ils n'ont pas lus, en s'appuyant sur les quelques éléments que je leur communique, involontairement ou non.⁴⁸⁶

En effet, les étudiants de littérature de Pierre Bayard, bien que n'ayant pas lu le livre, sont capables de proposer une réponse pertinente à une question posée à partir des éléments de contextualisation donnés par leur professeur. Cela signifie qu'ils sont suffisamment instruits dans le domaine littéraire pour être capable de saisir en peu de temps les enjeux d'un texte.

Bayard accorde également dans ses essais une place importante à la peinture. En effet, dans *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*, il analyse le tableau *Le Cri* de Munch comme un tableau de Schumann en produisant une analyse biographique qui expliquerait les choix de Schumann pour ce tableau. Bayard tend ici à abolir les frontières entre musicalité et peinture. En effet, le théoricien littéraire produit ici une synesthésie. Le spectateur pourrait avoir l'impression, en voyant le tableau, d'entendre le cri du personnage représenté, cri qui pourrait avoir une certaine musicalité. Cet effroi est expliqué par Bayard par le fait qu'il s'agit peut être d'un tableau peint à la suite de la mort de sa sœur par noyade. *Le Cri* pourrait aussi suggérer le passage vers la folie du compositeur. En effet, le compositeur était victime d'hallucinations auditives. Il ne pouvait pas s'empêcher d'entendre des morceaux de musique et tout un orchestre jouer en boucle, raison pour laquelle il éprouvait de grande difficulté à suivre un concert puisque s'en jouait déjà un dans sa tête :

Mais la folie de Schumann n'est pas seulement évoquée par le paysage, elle est aussi dite par le cri. Menacé par l'environnement, le personnage l'est aussi par ce qu'il est seul à percevoir et auquel le spectateur n'a pas accès. Or, l'ensemble de la position des mains et du visage fait irrésistiblement penser aux hallucinations auditives dont était victime le compositeur, qui, vers la fin de sa vie, entendait sans cesse résonner en lui, sans qu'il parvienne à s'en libérer, des flots de voix et de notes de musique.⁴⁸⁷

Si le théoricien opère un mélange des arts dans *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*, c'est un mélange des courants esthétiques et des époques qu'il réalise dans *Le Plagiat par anticipation*. En

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p.118.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p.76.

⁴⁸⁷ Pierre Bayard, *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*, *op. cit.*, p.139-140.

effet, il fait de Fra Angelico un artiste, non plus de la Renaissance mais du vingtième siècle en s'appuyant sur un essai du philosophe Didi-Huberman *Devant le temps* où il s'étonne devant la fameuse fresque décrite par Bayard et qu'il rapproche des tableaux de Jackson Pollock. En effet, Didi-Huberman se trouve face à un tableau dont il ne peut qualifier l'esthétique, celui-ci ne ressemblant à rien de connu :

Dans cette double différence – avec la scène figurée au-dessus, avec le fond blanc tout autour –, le pan de fresque rouge, criblé de ses taches erratiques, produit comme une déflagration : un feu d'artifice coloré qui porte encore la trace de son jaillissement originare (le pigment ayant été projeté à distance, en pluie, tout cela en une bribe d'instant) et qui, depuis, s'est perpétué comme une constellation d'étoiles fixes.⁴⁸⁸

Ce passage traduit le malaise que peut ressentir le lecteur ou le spectateur en ayant sous les yeux une œuvre qui n'a jamais été faite et dont l'esthétique ne ressemble à rien de connu. Il est tenté, malgré lui d'opérer des rapprochements avec ce qu'il connaît et donc de faire des rapprochements avec des œuvres bien plus tardives indépendamment de la chronologie. Cependant, le tableau décrit par Hubermann n'est pas une fresque abstraite dans le sens où cette classification artistique n'existait pas encore. Ce n'est qu'après coup, qu'après avoir connu l'esthétique abstraite que caractérisent certaines peintures comme celles de Jean Hélion, Fernand Léger, Pierre Souages ou Jackson Pollock par exemple que le spectateur peut qualifier cette œuvre d'abstraite. Ainsi, la fresque de Fra Angelico contient de l'abstrait malgré elle mais à un degré inabouti puisque la notion n'a pas encore été théorisée. La notion d'abstraction a besoin d'être théorisée par l'artiste pour que l'on puisse reconnaître une œuvre comme abstraite.

Ainsi, comme nous pouvons le voir, Pierre Bayard mélange dans ses essais différentes formes d'art et pratique une interdisciplinarité. Néanmoins, la matière principale des essais de Bayard reste bien entendu la littérature. Si ces différentes disciplines sont évoquées, c'est parce qu'elles aident le lecteur à analyser les textes et leur utilisation permet aux lecteurs ne pas s'enfermer dans un seul domaine de spécialité. Ces éléments sont convoqués pour parfaire la connaissance de la littérature par le lecteur. Par exemple, la comparaison entre Freud et Tausk permet d'éclaircir la notion de plagiat par anticipation et d'expliquer pourquoi on peut retrouver un texte proustien chez Maupassant :

Il n'est dès lors pas absurde qu'un écrivain ou un théoricien puisse, sur le modèle de Tausk, s'insérer dans un mouvement général de création et venir terminer une idée – au moins temporairement – avant le reste de ses concurrents. Certains des cas que nous avons rencontrés pourraient s'expliquer de cette manière. Il en va ainsi de l'étrange présence d'un texte proustien dans un roman de Maupassant. Si la rencontre a vraiment eu lieu entre les deux hommes, pourquoi ne pas se demander si Maupassant n'aurait pas perçu chez Proust – et peut-être à leur insu à tous deux – les éléments en gestation d'une théorie du temps encore informe chez l'auteur de la *Recherche*, mais devenue immédiatement active chez celui de *Fort comme la mort* ? Valable pour expliquer certaines rencontres individuelles, le modèle de Tausk l'est aussi

⁴⁸⁸ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, Les Éditions de Minuit, 2000, p. 9.

pour rendre compte du vol d'idées sur le long terme, où ce ne sont plus des individus qui se livrent au plagiat, mais des courants littéraires.⁴⁸⁹

Bayard invente ses propres grilles d'analyse pour penser la littérature, souvent en lien avec son autre domaine de spécialité, la psychanalyse.

Nous pouvons ainsi faire une typologie des exemples littéraires utilisés par Bayard puisqu'il invente ses propres catégories de pensée. Ainsi, dans *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, il élabore diverses catégories d'analyses détaillées dans la table des abréviations : LI livre inconnu, LP Livre parcouru, LE livre évoqué, LO livre oublié. Les + et les – correspondent au degrés d'adhésion du narrateur, le + étant un livre apprécié et le – ne l'étant plutôt pas. Nous pouvons dès lors questionner la pertinence de ces grilles de connaissance de l'œuvre. En effet, dans cet essai, le théoricien montre que la frontière entre la lecture et la non-lecture est poreuse. Par conséquent, la frontière entre les différentes catégories de non-lecture l'est également. Nous pouvons effectivement nous demander quelle est la différence entre un livre évoqué et un livre parcouru par exemple, entre un livre inconnu et un livre oublié. Par ailleurs, Bayard introduit des notes humoristiques à l'attention de son lecteur attentif. Par exemple, il note son livre *Qui a tué Roger Ackroyd ?* comme LO+⁴⁹⁰, livre oublié et *Enquête sur Hamlet : Le dialogue de sourds* comme LO-⁴⁹¹ alors qu'il en est l'auteur. Il prétend donc avoir oublié le contenu de ses propres livres. Par ailleurs, la seconde partie de *La Poétique* d'Aristote qui ne nous est pas connue est notée LE+⁴⁹². Il semble curieusement mieux connaître un livre que personne n'a eu en main que ses propres textes. Le fait que ses propres livres soient notés comme livre oublié fait écho au fait que Montaigne aurait lui-même oublié le contenu de ses propres livres, manière d'affirmer qu'une fois écrit, le texte échappe à son auteur et est réapproprié par un lecteur. C'est aussi une marque d'humour du narrateur qui prétend avoir oublié les livres de Bayard :

Le lecteur de Montaigne n'est pas encore au bout de ses surprises. Il découvre en effet qu'oubliés des livres des autres, au point d'être incapable de se rappeler s'il les a lus, Montaigne n'est pas davantage en mesure de se rappeler les siens :

Ce n'est pas grand merveille si mon livre suit la fortune des autres livres et si ma mémoire desespère ce que j'escry comme ce que je ly, et ce que je donne comme ce que je reçooy.

Incapable de se souvenir de ce qu'il a pu écrire, Montaigne se trouve ainsi confronté à la crainte de ceux qui perdent la mémoire : se répéter sans le savoir et connaître l'expérience angoissante de perdre la maîtrise de l'écriture pour demeurer, sans s'en rendre compte, trop fidèle à soi.⁴⁹³

A cause de ses problèmes de mémoire, les livres échappent à son auteur au point qu'il ressent une

⁴⁸⁹ Pierre Bayard, *Le Plagiat par anticipation*, op. cit., p.76.

⁴⁹⁰ Pierre Bayard, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, op. cit., p.52.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p.73.

⁴⁹² *Ibid.*, p.45.

⁴⁹³ *Ibid.*, p.60.

impression d'étrangeté en lisant ses propres livres, ayant le sentiment de lire une pensée qui n'est pas la sienne mais ayant pourtant une certaine ressemblance avec ses propres idées. Nous pouvons observer une corrélation dans cet essai entre livre parcouru et livre évoqué. Les deux catégories sont souvent réunies ensemble. Ainsi, les livres parcourus sont ceux qui ont été les mieux lus par le narrateur. Par exemple, pour *L'Homme sans qualité*, on a LP et LE ++⁴⁹⁴, *L'Odyssée* est LP et LE+ + tout comme *Les Essais*⁴⁹⁵ et *Le Nom de la Rose*⁴⁹⁶, *La Critique est un art* d'Oscar Wilde est LP+ +⁴⁹⁷, etc... Ce sont, la plupart du temps les livres notés LP++ qui font l'objet des analyses les plus poussées par le narrateur. Les livres notés LI font juste l'objet d'allusion comme *Les Vies de peintres*⁴⁹⁸ de Vasari par exemple qui fait juste l'objet d'une courte allusion. Il est aussi curieux de constater qu'un livre comme *L'Interprétation des rêves* de Freud soit noté par le narrateur comme LO++⁴⁹⁹, livre oublié avec un avis très positif alors que la psychanalyse est un des domaines de spécialité de l'essayiste... Curieusement, les livres étant notés comme oubliés peuvent pourtant être considérés comme incontournables comme les autres essais de Pierre Bayard ou cet essai de Freud dont Bayard est pourtant spécialiste. Par conséquent, en se penchant de plus près sur ces différentes catégories de lecture, nous pouvons nous rendre compte qu'elles ne sont pas nécessairement à prendre au sérieux par le lecteur. *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?* est une fiction et nous pouvons penser que les livres notés comme n'ayant pas été lus et seulement parcourus par le narrateur ont bel et bien été étudiés avec sérieux par le vrai Pierre Bayard.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p.21.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p.55.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p.44.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p.146.

⁴⁹⁸ *Ibid.*

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p.66.

Conclusion

Notre étude sur la critique interventionniste et ses enjeux nous a conduit à franchir plusieurs itinéraires. En effet, Pierre Michon considérait dans *Le roi vient quand il veut : Propos sur la littérature*, que le fait de faire table rase est impossible en littérature. On s'inspire toujours, même sans en avoir conscience d'auteurs qui nous ont précédés ou qui nous sont contemporains. Par conséquent, nous avons d'abord voulu retracer quelles pouvaient être les sources d'inspiration de Pierre Bayard sans remettre toutefois en question son statut d'*hapax* puisqu'il est le premier à avoir pratiqué et théorisé la méthode de la critique interventionniste. En effet, Pierre Michon écrivait à propos du texte littéraire que les écrivains « passionnément imit[ent] » mais aussi que « passionnément [ils] n'imit[ent] pas »⁵⁰⁰. Le propos de cet auteur est construit selon l'idée antithétique que toute œuvre littéraire est à la fois une imitation, ce qui pourrait laisser penser qu'aucune œuvre n'a vocation à être originale et que, dans le même temps, les écrivains « n'imitent pas ». Cette à cette double dimension de l'œuvre littéraire entre imitation et originalité à laquelle nous nous sommes intéressée dans cette première partie. Celle-ci peut toutefois paraître paradoxale. En effet, si toutes les œuvres sont des imitations, peut-il y avoir une originalité de l'écriture ? En réalité oui puisque le fait d'avoir des sources d'inspiration, même sans en avoir conscience, n'empêche nullement d'être original puisque l'œuvre nouvelle a quelque chose de moins et quelque chose de plus par rapport à la précédente. Bayard joue en effet avec les textes des écrivains et se les réapproprie différemment, prolongeant sans cesse l'analyse du texte premier par l'élaboration d'un nouveau texte second. Nous avons donc retracé les sources qui ont pu inspirer l'auteur sans pour autant prétendre à l'objectivité. Nous nous sommes d'abord concentrés sur les écrivains littéraires, puis nous nous sommes focalisés sur les auteurs de critique littéraire.

Dans la seconde partie, nous avons rappelé le fait qu'il remettait en cause l'idée illusoire d'une vérité littéraire. Il met en doute la possibilité même du commentaire dans le sens où c'est en vain que l'on tentera d'énoncer un nombre final de vérité sur un texte. Néanmoins, si la quête d'un sens définitif à accorder à un livre est sans fin, nous pouvons tout de même nous approcher de cette vérité, en prenant en compte le statut si particulier du lecteur qui lit en fonction d'un horizon d'attente mais également à partir de ce qu'il connaît déjà de la littérature. A partir de sa connaissance de la bibliothèque du monde, sa bibliothèque intérieure et la bibliothèque collective qui constituent en réalité l'intertextualité, il sera à même de naviguer dans tous les livres, en se repérant aisément dans tous. C'est cette aisance qui l'autorisera à lire en diagonale sans être perdu et en saisissant au contraire les enjeux du livre qui n'a pas fait l'objet d'une lecture intégrale. Cette proposition de la non-lecture, tout comme celle d'un plagiat par anticipation ou celle de la critique

⁵⁰⁰ Pierre Michon, *Le roi vient quand il veut, Propos sur la littérature*, op. cit. pp. 110-111.

de réattribution sont des hypothèses volontairement provocantes et anticonformistes comme nous l'avons rappelé dans la deuxième partie. Ces propositions de lecture étonnantes sont en réalité à percevoir comme des jeux de la part de l'auteur, des expérimentations littéraires dans la perspective de déplacer le regard du lecteur sur le texte qu'il lit. En percevant un livre ou un auteur sous un autre angle, le lecteur sera amené à découvrir un texte sous une autre approche que s'il avait lu le texte premier sans passer par le prisme de la critique interventionniste et, si le lecteur l'avait déjà lu, alors il le redécouvrira et aura probablement envie de le relire en appliquant ses méthodes. Nous avons rappelé le fait qu'il est le premier auteur en sciences humaines à avoir produit un essai hybride de fiction théorique et qu'il est par conséquent le premier à avoir expérimenté au sein d'un livre de critique littéraire l'absence d'adéquation entre auteur et narrateur. En effet, Pierre Bayard n'est pas celui qui s'exprime dans ses essais, ce sont bel et bien des narrateurs-personnages, comme c'est le cas dans les romans, qui prennent la parole au sein de ses livres. C'est la principale raison pour laquelle le lecteur se retrouve face à un objet déstabilisant. Il n'a en effet pas l'habitude de lire des essais de sciences humaines dont les paroles de celui qui s'exprime ne correspondent pas à celles de celui qui écrit. C'est donc pour cela que les lecteurs se sont laissés tromper par le narrateur et que les thèses des livres de Bayard ont été abondamment critiquées, certains lecteurs n'ayant pas compris que beaucoup de ses énoncés relèvent de l'humour. Pris au piège du délire d'interprétation des narrateurs, ils ont bien du mal à déceler les énoncés sérieux de ceux qui sont purement des élucubrations et sont encore plus déstabilisés par les propos hybrides ou ambigus qui ne relèvent ni de l'un ni de l'autre. La critique interventionniste a pour caractéristique d'être proférée par des narrateurs paranoïaques et qui doutent de tout. Tous très sûrs de leurs théories, ils en viennent parfois à prendre le lecteur de haut et à pratiquer une forme de démesure sans hésiter parfois, à faire l'éloge de leurs propres idées, rappelant régulièrement aux lecteurs à quel point ils les jugent brillantes. Dans chacun de ses opus, et non pas uniquement dans *Le plagiat par anticipation*, il bouscule nos représentations de la temporalité, la chronologie de l'histoire littéraire et des textes. En effet, dans *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, il arrête symboliquement le temps en évoquant le film d'*Un jour sans fin* puisque c'est notre temps limité sur terre qui nous empêche de lire tous les livres. Le seul moyen de parvenir à cet idéal de lecture totale serait de le stopper comme le fait le journaliste du film qui revit perpétuellement le même jour et qui met donc ce temps à profit pour lire le plus de livres possibles jusqu'à ce que la situation revienne à la normale. Dans *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*, il modifie l'emplacement des auteurs dans l'histoire littéraire mais également les contextes historiques qui les ont vu naître. Il ne se contente pas de toucher aux époques, il change aussi l'emplacement géographique des auteurs et leur biographie. Ce déplacement du contexte de création a forcément une incidence sur l'œuvre si on la relit au prisme de la critique interventionniste puisque le lecteur prend, bien souvent, connaissance d'un

livre en ayant en tête son histoire, cela fait partie de l'horizon d'attente de toute lecture. Par conséquent, sans modifier le texte en lui-même, cela changera notre manière de l'appréhender. Dans *Le Plagiat par anticipation*, il montre la manière dont les œuvres semblent revenir sur elles-mêmes par la résurgence de certains thèmes, faisant du temps littéraire non plus un temps régi par les événements mais un temps cyclique à la manière d'un Éternel Retour nietzschéen, ce qui donne l'impression aux lecteurs que l'histoire de la littérature tend à se répéter, d'où cette illusion de plagiat dont parle l'auteur. Cette temporalité paradoxale et cette remise en cause de la périodisation ont en réalité pour effet d'abolir les frontières temporelles arbitraires et de mettre en valeur le dialogue des arts à travers les siècles. La littérature gagne à être pensée indépendamment de son contexte de création. Une fois le livre diffusé, il sera amené à traverser les siècles et à être lu et apprécié quelle que soit l'époque dans laquelle vit le lecteur. Enfin, par son statut de critique littéraire, il est un médiateur entre l'œuvre et son lecteur. Il est un facilitateur de connaissance. Bayard est un médiateur et transmet un savoir sur la littérature, sur la critique traditionnelle et sur la critique interventionniste à ses lecteurs comme il le ferait devant ses étudiants en tant que professeur de littérature. En prônant la disparition des paradigmes, ou du moins, le fait d'en changer régulièrement lors de l'analyse, il laisse davantage de liberté aux lecteurs dans leur interprétation du moment que celle-ci est justifiée. Il est un passeur de savoir. Par ailleurs, il intègre le vécu du lecteur dans l'interprétation, ses expériences propres, le milieu duquel il émane. Il fait en cela de la sociologie de la lecture.

Enfin, notre dernière partie nous a amenés à nous intéresser à ce qui fait de la critique d'art de Bayard une œuvre d'art à part entière. En effet, comme nous l'avons rappelé en mentionnant la manière dont Ernest percevait la critique dans « La critique est un art », il existe une certaine proximité entre le texte commenté et le commentaire qui en résulte. Le fait même de réécrire différemment un livre considéré comme canonique constitue une réécriture artistique de ce même livre. Chez Bayard, les personnages des livres commentés sont quasiment perçus comme des êtres existant réellement. Il n'est pas question chez lui de personnages mais de personnes. Ainsi, les personnages de roman ont pour lui une existence propre. Par conséquent, Bayard, en tant que psychanalyste, n'hésite pas à passer au crible la psychologie des personnages. Les héros, l'auteur et le livre font l'objet d'une psychanalyse afin de déceler des sens cachés aux textes. Cette manière d'analyser les livres comme il ausculterait des patients s'inscrit dans le sillage des théories de l'inconscient du texte de Bellemin-Noël et lui permet de réinventer l'écriture de la critique. Cette critique littéraire nouvelle laisse aussi une large place à l'arbitraire et à la découverte de hasard. C'est en effet souvent en découvrant des livres par hasard que le lecteur les apprécie le plus. La critique interventionniste fait l'éloge de la découverte littéraire et de la sérendipité sans la nommer. En pratiquant l'intervention sur les textes, il produit un nouveau texte, un texte second qui prolonge

le texte premier et en enrichit l'analyse et les possibles. Il crée donc une nouvelle œuvre d'art qui est une variante par rapport au texte original. C'est la raison pour laquelle nous avons affirmé que la critique littéraire de Pierre Bayard appartient bel et bien au champ de la littérature. Ses livres ont des qualités littéraires indéniables et le style en est immédiatement reconnaissable. Une étude stylistique de sa critique nous a permis de montrer la littérarité de ses essais. Il pratique donc une critique littéraire créative qui prend largement en compte le besoin de fiction du lecteur qui est le propre de la littérature. En lisant sa critique, le lecteur se laisse en effet prendre au plaisir d'une narration, il apprécie que les narrateurs lui racontent les histoires des livres qu'ils commentent. Par ailleurs, le dispositif énonciatif que Bayard construit laisse une large place à l'idée humaniste d'une bibliothèque collective, reflet de toutes les cultures du monde et surtout, de l'intertextualité. Enfin, nous avons réalisé une typologie des exemples mentionnés par l'auteur, ce qui nous a permis de montrer que Bayard ne posait pas de frontière entre les arts et les disciplines. Ainsi, le cinéma, la psychanalyse, la peinture, la musique, la sociologie et la philosophie sont autant de leviers efficaces pour nous aider à penser la littérature. En laissant une large place à l'interdisciplinarité, le critique littéraire réunit toutes les formes d'art et crée donc un art total.

Finalement, Pierre Bayard réalise la synthèse entre la critique spontanée définie par Thibaudet qui est celle des lecteurs, la critique professionnelle, la critique artiste et la métacritique. Il pratique une critique nouvelle qui n'a pas d'autre équivalent mais qui rend hommage à ses prédécesseurs, à la critique littéraire et à la littérature en général. Si Gérard Genette, dans *Palimpsestes*, évoquait la « littérarité de la littérature »⁵⁰¹, nous pouvons dire de Bayard qu'il pousse la littérarité de la critique dans ses derniers retranchements. Il pratique une critique passionnée qui se fonde sur l'indécidabilité de ses énoncés. Entre apologie du mensonge créatif et recherche d'une vérité littéraire subjective, il délivre un savoir singulier sur la littérature et nous montre que ses pouvoirs d'évocation sont quasi illimités, à la mesure de la Bibliothèque de Babel décrite par Borges. Il explore dans ses essais les méandres de la critique et de la littérature en se questionnant sur ce qui fait la fiabilité d'un énoncé littéraire ou d'une interprétation. Il critique en tant que critique comme certains écrivains écrivent en tant qu'écrivains.

Bayard jette un regard suspicieux sur la volonté qu'ont les critiques de proposer un sens définitif à un texte ou une œuvre d'art, préférant de loin l'indécidabilité. En effet, la critique interventionniste ouvre à une lecture résolument suspicieuse de toutes les œuvres littéraires. Ce type de critique déroutante met en valeur la richesse absolue des œuvres littéraires et l'infinité des interprétations possibles. Elle est finalement une ode à la littérature et à ses possibilités, ses potentialités. Il tente dans ses essais de saisir la spécificité de chaque art et ce qu'ils ont à apporter dans l'étude des autres arts ou des autres disciplines : par exemple, ce que la littérature peut

⁵⁰¹ Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris : Seuil, Essais, 1982, p.7.

apporter à la psychanalyse, ce que l'étude de la musicalité d'un tableau nous révèle de l'état d'esprit d'un artiste, les ressemblances entre philosophie et psychanalyse.

Le fait de rapprocher des époques, des courants artistiques et des auteurs entre eux permet d'accorder de l'importance à la lecture subjective et à ses enjeux pour l'interprétation. Souvent mis de côté par la critique littéraire traditionnelle, les contresens sont considérés comme des tabous et des carcans à la compréhension des textes. Bayard accorde justement une importance à ces analyses qui ne semblent pas respecter la volonté de l'auteur ni le sens commun. Or, la littérature est aussi et avant tout possible grâce à la subjectivité des lecteurs qui imaginent et découvrent le texte en se créant des images mentales. Immanquablement, ils ne seront pas touchés par les mêmes événements, pourront rester indifférents à un livre pourtant reconnu par la critique. C'est à partir de cette étude de la subjectivité de la lecture qu'il ressent le besoin de réfléchir à la littérature au sein de son dispositif d'énonciation et de communication dans *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?* Si tout le monde lit un même texte différemment, comment parler de la littérature, comment trouver un consensus ? Tout simplement en partant du principe qu'il est dans la nature de la littérature de susciter un discours sur les textes. Une analyse ne sera jamais définitive et pourra toujours être prolongée, enrichie. Finalement, le titre du livre de Bayard aurait très bien pu être « Comment parler des livres ? » tout court. Quels discours produire à leur sujet sans risquer de trahir l'auteur et en prenant en compte à la fois la subjectivité du lecteur et le souci de produire une vérité sur les textes littéraires ? Quelle place accorder à cet objet singulier qu'est le livre ? Faut-il cesser de lire parce que nous n'avons pas le temps de tout lire ? Par quels moyens connaissons-nous des livres que, pourtant, nous n'avons pas lus ? Bayard se penche sur ces questions complexes et en déduit finalement qu'un consensus sur la littérature n'existe pas et ne pourra jamais exister mais les lecteurs et les critiques, en ne cessant jamais de débattre à propos des sens possibles font vivre la littérature et la réactualisent sans cesse. C'est en définitive notre difficulté à communiquer à propos des textes qui fait le sel de la littérature. L'incommunication⁵⁰² est donc à la base de l'interprétation littéraire. C'est bel et bien pour tenter de communiquer et pour pallier cette incommunicabilité⁵⁰³ que les critiques se saisissent des textes pour en faire émerger leurs sens. Bayard fait et défait les textes pour les recomposer et recrée un texte singulier, son propre texte de lecteur : un mélange d'impression de lecture et d'analyses construites et élaborées. C'est bel et bien cette incommunicabilité des textes littéraires qui nous poussent à la communication. En effet, si toutes les interprétations faisaient consensus, si la communication à propos des livres lus était simple, la littérature perdrait en littérarité puisque c'est justement cette difficulté à interpréter qui nous pousse à renouveler nos analyses sur la littérature. Finalement, la critique se nourrit de la littérature comme la littérature se nourrit de la critique. C'est parce que nous ne nous comprenons jamais totalement

⁵⁰² Nous empruntons ce terme à Dominique Wolton, in *Informer n'est pas communiquer*, Paris, CNRS Éditions, 2009.

⁵⁰³ Pierre Bayard, *Enquête sur Hamlet : Le Dialogue de sourds*, op. cit., p.103.

la littérature que nous continuons à écrire de la critique.

La critique interventionniste laisse une place à la créativité du lecteur tout en l'initiant à la critique traditionnelle, celle qui ne modifie pas les textes. Elle apporte une « vérité subjective »⁵⁰⁴ sur les textes, ce qui montre que la volonté de produire un discours définitif sur un texte est vaine mais, en continuant à écrire sur la littérature, nous pouvons nous approcher de cette vérité. C'est bel et bien la vocation que se donne la critique interventionniste.

⁵⁰⁴ Pierre Bayard, *Comment parler des faits qui ne se sont pas produits ?*, op. cit., p.19.

Bibliographie

Corpus

I/ Œuvres du corpus principal

BAYARD, Pierre, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, Coll. « Paradoxe », 2007.

BAYARD, Pierre, *Le Plagiat par anticipation*, Paris, Les Éditions de Minuit, Coll. « Paradoxe », 2009.

BAYARD, Pierre, *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, Coll. « Paradoxe », 2010.

1. Autres œuvres de Pierre Bayard

BAYARD, Pierre, *Le Paradoxe du menteur. Sur Laclos*, Paris, Les Éditions de Minuit, Coll. « Paradoxe » 1993. BAYARD, Pierre, *Maupassant, juste avant Freud*, Paris, Les Éditions de Minuit, Coll. « Paradoxe », 1994.

BAYARD, Pierre, *Le Hors-sujet. Proust et la digression*, Paris, Les Éditions de Minuit, Coll. « Paradoxe », 1996.

BAYARD, Pierre, *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, Coll. « Paradoxe », 1998.

BAYARD, Pierre, *Comment améliorer les œuvres ratées ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, Coll. « Paradoxe », 2000.

BAYARD, Pierre, *Enquête sur Hamlet. Le Dialogue de sourds*, Paris, Les Éditions de Minuit, Coll. « Paradoxe », 2002.

BAYARD, Pierre, *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, Coll. « Paradoxe » 2004.

BAYARD, Pierre, *Demain est écrit*, Paris, Les Éditions de Minuit, Coll. « Paradoxe », 2005.

BAYARD, Pierre, *L'Affaire du chien des Baskerville*, Paris, Les Éditions de Minuit, Coll. « Paradoxe », 2008.

BAYARD, Pierre, *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, Coll. « Paradoxe », 2012.

BAYARD, Pierre, *Aurais-je été résistant ou bourreau ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, Coll. « Paradoxe », 2013.

TOUSSAINT, Jean-Philippe, et BAYARD Pierre, *La Vérité sur Marie suivi de L'Auteur, le narrateur et le pur-sang : Une enquête de Pierre Bayard et de Jean-Philippe Toussaint*, Paris, Les

Éditions de Minuit, 2013.

BAYARD, Pierre, *Il existe d'autres mondes*, Paris, Les Éditions de Minuit, Coll. « Paradoxe », 2014.

BAYARD, Pierre, *Aurais-je sauvé Geneviève Dixmer ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, Coll. « Paradoxe », 2015.

BAYARD, Pierre, *Le Titanic fera naufrage*, Paris, Les Éditions de Minuit, Coll. « Paradoxe », 2016.

BAYARD, Pierre, *L'Enigme Tolstoïevski*, Paris, Les Éditions de Minuit, Coll. « Paradoxe », 2017.

BAYARD, Pierre, *La Vérité sur « Dix petits nègres »*, Paris, Les Éditions de Minuit, Coll. « Paradoxe », 2019.

BAYARD, Pierre, *Comment parler des faits qui ne se sont pas produits ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, Coll. « Paradoxe », 2020.

2. Ouvrages collectifs incluant des interventions de Pierre Bayard

BAYARD, Pierre (dir.), *Lire avec Freud : Pour Jean Bellemin-Noël*, [En ligne], Paris, Coll. « Écriture », 1998. Disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/lire-avec-freud--9782130494621.htm> , Consulté le 21 juin 2021.

BAYARD, Pierre et DOUMET, Christian (dir.), *Le Détour par les autres arts : Pour Marie-Claire Ropars*, Paris, Éditions L'Improviste, 2004.

BAYARD, Pierre et BROSSAT, Alain (dir.), *Les Dénis de l'Histoire : Europe et Extrême Orient au XXe siècle*, Paris, Éditions Laurence Teper, 2008.

BAYARD, Pierre (dir.), *Pour Éric Chevillard*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2014.

LANGLADE, Gérard (dir.), *Le Texte du lecteur : Préface de Pierre Bayard*, Paris, Peter Lang Ag, Coll. « ThéoCrit' », 2002.

SAKAÏ, Cécile et PELOUX, Gérard (dir.), *Les Méandres du roman policier au Japon*, Paris, Le Lézard noir, 2019.

ZIMMERMANN, Laurent (dir.), *Pour une critique décalée – Autour des travaux de Pierre Bayard*, Paris, Éditions Cécile de Faut, 2010.

3. Entretiens et interviews de l'auteur

BAO, Chan, « Pierre Bayard et la traduction / Pour le Festival VO-VF » [En ligne], Edition 6, Octobre 2018. Disponible à l'adresse : www.youtube.com, <https://www.youtube.com/watch?v=jQUe3KpXyKU>. Consulté le 23 juin 2021.

BAYARD, Pierre, « Je fabrique en sciences humaines des objets destabilisants : Entretien avec Pierre Bayard » [En ligne], Nonfiction : Portail des livres et des idées, Disponible à l'adresse :

<https://www.nonfiction.fr/article-5444-je-fabrique-en-sciences-humaines-des-objets-destabilisants-entretien-avec-pierre-bayard.htm> , 2012, Consulté le 21 juin 2021.

BAYARD, Pierre, « Pierre Bayard - Quand la fiction dépasse la réalité » [En ligne], 28 minutes, Émission d'Elisabeth Quin pour ARTE, Disponible à l'adresse :

<https://www.arte.tv/fr/videos/100938-001-A/pierre-bayard-quand-la-fiction-depasse-la-realite/> 17 novembre 2020, Consulté le 7 mai 2021.

« *L'Ouvroir de Théorie Potentielle : entretien avec Pierre Bayard* », Vacarme, 23 janvier 2012, [En ligne]. Disponible à l'adresse : <https://vacarme.org/article2109.html> , [Consulté le 21 juin 2021].

BAYARD, Pierre, « Comment parler des faits qui ne se sont pas produits ? » [En ligne], entretien réalisé par la librairie Mollat, 7 février 2021, disponible à l'adresse :

<https://www.youtube.com/watch?v=6RHF7q8kCTU> , consulté le 3 août 2021.

Service de communication de l'Université Paris VIII, « Plongée dans la critique interventionniste de Pierre Bayard », Site du département de Littérature, s.d, [En ligne]. Disponible à l'adresse :

<https://www.univ-paris8.fr/Plongee-dans-la-critique-interventionniste-de-Pierre-Bayard> , [Consulté le 21 juin 2021].

SAVIGNEAU, Josiane, « Pierre Bayard, chevalier du paradoxe », *Le Monde*, Mardi 1^{er} avril 2003, p.34 [En ligne]. Disponible à l'adresse : https://www.lemonde.fr/archives/article/2003/03/31/pierre-bayard-chevalier-du-paradoxe_314975_1819218.html , [Consulté le 21 juin 2021].

TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédéric, Augustin Voegele et Pierre Bayard, « « Les écrivains et les artistes ont une sorte de capacité sismographique ». Entretien avec Pierre Bayard autour de son dernier ouvrage, *Le Titanic fera naufrage* (Paris, Minuit, 2016) », *Fabula / Les colloques*, L'art, machine à voyager dans le temps, disponible à l'adresse :

<http://www.fabula.org/colloques/document4843.php> , consulté le 07 juillet 2021.

4. Conférences

BAYARD, Pierre, « Que peuvent apporter les séries télévisées à la littérature ?. Table ronde » [En ligne], *TV/Series*, , Disponible à l'adresse : journals.openedition.org,

<http://journals.openedition.org/tvseries/288> , no 7, juin 2015.

BAYARD, Pierre, « L'invention littéraire des médias » [En ligne] In : Colloque de Thomas Carrier-Lafleur, Université Paris-VIII, Conférence plénière de Pierre Bayard, 27 avril 2017, Disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=LuKJJ11wDs&list=PL8sHOVi2USN70NYmdyD_ZUde6LQzG1iFC&index=3 ,

Consulté le 23 juin 2021.

BAYARD, Pierre, « Pour la fiction théorique » [En ligne] In : Colloque d'Antoine Compagnon, Collège de France, « Aux côtés de la littérature : dix ans de nouvelles directions », (Paris, 11 mai 2017), Disponible à l'adresse :

<https://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/symposium-2017-05-11-09h10.htm> ,

Consulté le 22 juin 2021.

BAYARD, Pierre et HUCHON, Thomas, « Fausses nouvelles et théories du complot : la guerre des récits » [En ligne], La grande table idées, Émission d'Olivia Gesbert pour France Culture, 17

novembre 2020. Disponible à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-idees/fausses-nouvelles-et-theories-du-complot-la-guerre-des-recits>, Consulté le 23 juin 2021.

DEVESA, Jean-Michel (dir.), *Lire, voir, penser l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint*, Bordeaux, Les Impressions nouvelles, « Colloque de Bordeaux », 2020.

5. Site internet d'Intercipol INTERNationale de la CRItique POLicière

Intercipol. *Recherches universitaires sur les nouvelles voies de la critique policière* [En ligne], Disponible à l'adresse : <http://intercripol.org/fr/index.html> , 19 décembre 2018, Consulté le 22 juin 2021.

6. Correspondances de l'auteur

BERTHET, Frédéric, *Correspondances (1973-2003)*, Paris, La Table Ronde, 2011.

II. Bibliographie secondaire

1. Articles sur Pierre Bayard

ABECASSIS, Jack I. « Pierre Bayard and The Death of the Reader » [En ligne]. *MLN* 125, n° 4 (2010) : 961-79. Disponible à l'adresse : www.jstor.org/stable/40985338 , Consulté le 22 juin 2021.

BAUDRY, Hervé, « L'angoisse prospective. Remarques sur le *Plagiat par anticipation* de Pierre Bayard » [en ligne], 2016, disponible à l'adresse : https://www.fabula.org/atelier.php?Angoisse_prospective, consulté le 2 août 2021.

BOUGNOUX, Daniel, « Comment parler des livres qu'on n'a pas lus... », blog « Le Randonneur », disponible à l'adresse : <https://media.blogs.la-croix.com/comment-parler-des-livres-quon-na-pas-lus/>. Consulté le 9 juillet 2021.

GARAYALDE Nicolas, « La resurrección del autor en la crítica francesa actual (2008-2011). El caso de la crítica de retribución de Pierre Bayard » [En ligne], *Co-herencia: Revista de Humanidades* 15, n° 29 (2018): 251–281, Disponible à l'adresse : <https://doi.org/10.17230/co-herencia.15.29.10> , Consulté le 21 juin 2021.

LANÇON, Philippe, « Bayard m'a tuer », *Libération*, 17 janvier 2008. [En ligne]. Disponible à l'adresse : https://www.liberation.fr/livres/2008/01/17/bayard-m-a-tuer_62817/ , Consulté le 21 juin 2021.

LEFEBVRE, Antoine, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?* [En ligne], La Bibliothèque fantastique, Coll. « Paradoxe », décembre 2019, Disponible à l'adresse : http://labibliothequefantas.free.fr/files/Antoine_Lefebvre_Comment%20parler%20des%20livres.pdf , Consulté le 22 juin 2021.

LÉTOURNEAU, Sophie. « L'autorité en question : Pierre Bayard ». *Critique* n° 768, n° 5 (2011): 405-13.

LOJKINE, Stéphane. « La bibliothèque comme dispositif. La non-lecture selon P. Bayard » [En ligne], *Acta Fabula*, n° vol. 8, n° 2 (12 avril 2007), Disponible à l'adresse : <https://www.fabula.org:443/revue/document2983.php> , consulté le 22 juin 2021.

NOIROT-MAGUIRE, Corinne, « Qui a tué Sherlock Holmes ? Bayard en quête d'enquête » [en ligne], *Acta fabula*, vol. 9, n° 3, Mars 2008, disponible à l'adresse : <http://www.fabula.org/revue/document3975.php>, consulté le 01 août 2021.

PLACIAL, Claire. « Anachronie et uchronie des comparaisons : Espaces réflexifs, situés, diffractés et enchevêtrés » [En ligne], Disponible à l'adresse : <https://reflexivites.hypotheses.org/4998> , 2013, Consulté le 2 mai 2021.

PREVOST, Maxime, « Compte rendu de Bayard (Pierre), *L'Affaire du Chien des Baskerville* », *CONTEXTES* [en ligne], Notes de lecture, mis en ligne le 10 juillet 2008, disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/contextes/2783>, consulté le 01 août 2021. <http://journals.openedition.org/contextes/2783>.

RABOT, Cécile, « Ce que le numérique fait à la lecture », *Biens Symboliques / Symbolic Goods* [En ligne], 7 | 2020, mis en ligne le 20 novembre 2020, disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/bssg/475>, consulté le 03 août 2021.

SIMMS, Ian, « L'art, permetteur d'une tierce connaissance ». *Hermès, La Revue* n° 72, n° 2, 2015.

STEUDLER, Iraclite, « Introduction de la critique policière au secondaire I et II : contre-enquête(s) sur le meurtre de Laios dans Oedipe roi », Mémoire de Master of Arts & Advanced Studies en Didactique du français, Lausanne, Haute École Pédagogique de Vaud, 2019.

VAUGEOIS, Dominique. « Où l'on apprend que le compte-rendu d'un livre (de P. Bayard) est plus important que le livre lui-même. » [En ligne], *Acta Fabula*, vol. 8, n°2 (12 avril 2007). <https://www.fabula.org:443/revue/document2982.php> , Consulté le 22 juin 2021.

ZIMMERMANN, Laurent, « Pierre Bayard ou la théorie tourneboulée », *Critique*, 2004/3 (n° 682), p. 235-251. DOI : 10.3917/criti.682.0235, disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-critique-2004-3-page-235.htm>, consulté le 2 août 2021.

2. Articles sur la critique

BARTHES, Roland, « Théorie du texte », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], s.d, Disponible à l'adresse : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/2-la-theorie-du-texte/#:~:text=Le%20texte%20est%20un%20fragment,une%20autre%2C%20la%20pratique%20textuelle.> , [consulté le 21 juin 2021].

BELLEMIN NOEL, Jean, « LITTÉRATURE & PSYCHANALYSE », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], Disponible à l'adresse : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/litterature-et-psychanalyse/> , s.d, consulté le 26 mai 2020.

BOUVERESSE, Jacques. « Y a-t-il une épistémologie de la connaissance littéraire – et peut-il y en avoir une ? » [En ligne] : Conférence plénière. Narrative Matters 2014 : Narrative Knowing/Récit et Savoir, Sylvie Patron et Brian Schiff, Jun 2014, Paris, France. fhal-01184504f , Disponible à

l'adresse : <https://hal-univ-paris.archives-ouvertes.fr/hal-01184504/document> , Consulté le 21 juin 2021.

COMPAGNON, Antoine, « MAURON CHARLES - (1899-1966) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], Disponible à l'adresse : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/charles-mauron/> , Consulté le 9 mai 2020.

DULAC, Philippe, « BARTHES ROLAND - (1915-1980) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], Disponible à l'adresse : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/roland-barthes/> , s.d, consulté le 26 mai 2020.

DULAC, Philippe, « RICHARD JEAN-PIERRE - (1922-2019) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], s.d, Disponible à l'adresse : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/jean-pierre-richard/> , Consulté le 26 mai 2020.

ESCARPIT, Robert, « De la littérature comparée aux problèmes de la littérature de masse » *Études françaises*, 2 (3), 349–358, 1966. Disponible à l'adresse : <https://doi.org/10.7202/036243ar>, Consulté le 21 juin 2021.

FAYOLLE, Roger, « SAINTE-BEUVE CHARLES AUGUSTIN - (1804-1869) » [En ligne] , *Encyclopædia Universalis* [en ligne], s.d, Disponible à l'adresse : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/charles-augustin-sainte-beuve/> consulté le 26 mai 2020.

KLIK, Marcin, « La créativité dans la critique de Roland Barthes », 2019, [En ligne], disponible à l'adresse : https://www.researchgate.net/publication/334490724_La_creativite_dans_la_critique_de_Roland_Barthes, consulté le 12 juillet 2021.

KRISTEVA, Julia, "Problèmes de la structuration du texte", *La Nouvelle Critique*, n° spécial d'avril 1968.

LADOUCEUR, Benoît, « Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur* », *Lectures* [En ligne], Les comptes rendus, mis en ligne le 23 novembre 2007, consulté le 13 juillet 2021. Disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/lectures/495> ; Disponible à l'adresse : <https://doi.org/10.4000/lectures.495>, [consulté le 19 juillet 2021].

LEJEUNE, Philippe. « L'image de l'auteur dans les médias » [En ligne], *Pratiques* 27, n° 1 (1980) : 31-40, Disponible à l'adresse : <https://doi.org/10.3406/prati.1980.1169> , Consulté le 22 juin 2021.

LEMAYRE, Michel, « Chapitre IV. Thibaudet critique littéraire » In : *Albert Thibaudet : « l'outsider du dedans »* [en ligne]. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2006 (généré le 02 juin 2020). Disponible à l'adresse: <http://books.openedition.org/septentrion/56510>.

POIRIÉ, François, « POULET GEORGES - (1902-1991) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], Disponible à l'adresse : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/georges-poulet/> , s.d consulté le 26 mai 2020.

SAPINO, Roberta, « Michel Murat, Le Romanesque des lettres », *Studi Francesi*, 186 (LXII | III) | 2018, 551-552.

TADIE, Jean-Yves, « La critique littéraire au XXe siècle », Disponible à l'adresse :

<http://akilic.free.fr/concours/critique.pdf> , s.d, Consulté le 21 juin 2020.

TADIE, Jean-Yves et CERQUIGLINI, Blanche (dir.), *Le Roman d'hier à demain*, Paris, Gallimard, 2012. [En ligne]. Disponible à l'adresse : <https://docplayer.fr/46239949-Jean-yves-tadie-blanche-cerquiglini-jean-yves-tadie-i-blanche-cerquiglini-roman-d-hier-a-le-roman-b-hier-a-demain-demain.html> , [Consulté le 21 juin 2021].

WARREN, Motte. « POUR UN ROMAN CRITIQUE ». *Romance Notes* 52, n° 2 (2012): 205-15.

WELFRINGER, Arnaud. « Théoriser avec Pierre Ménard » [En ligne], *LHT Fabula*, 29 septembre 2016, Disponible à l'adresse : <https://www.fabula.org/443/lht/17/welfringerintro.html>, Consulté le 22 juin 2021.

ZIMMERMANN, Laurent, « L'impossible immanence » [En ligne], *Littérature* 130, n° 2 (2003): 115-25, disponible à l'adresse : <https://doi.org/10.3406/litt.2003.1803>, consulté le 21 juillet 2021.

3. Ouvrages sur l'histoire de la critique

ANSELMINI, Julie et DIAZ, Brigitte, *Elseneur, N° 28/2013 : L'Anti-critique des écrivains au XIXe siècle*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2014.

BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Points, Coll. « Essais », 1976.

BARTHES, Roland, *Critique et vérité* [1980], Paris, Points, Coll. « Essais », 1996.

BELLEMIN-NOËL, Jean, *Vers l'inconscient du texte*, Paris, Presse Universitaire de France, Coll. « Écriture », 1992.

BELLEMIN-NOËL, Jean, *Plaisirs de vampire*, Paris, PUF, 2001

COMPAGNON, Antoine, *Le Démon de la théorie*, Paris, Le Seuil, Coll. « Essais », 2014.

MACÉ, Marielle, *Le Temps de l'essai : Histoire d'un genre au XXe siècle*, Paris, Belin, Coll. « L'Extrême contemporain », 2006.

MAURON, Charles, *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé : Suivi de Mallarmé et le Tao, et Le Livre., La Baconnière, 1950.*

POULET, Georges. *La Conscience critique*. Paris, Librairie José Corti, 1971.

PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve* [1954], Paris, Folio, coll. « folio essais », 1987.

SAINTE-BEUVE, Charles Augustin, *Portraits littéraires* (2 volumes), Paris, Garnier-Frères, 1882.

STAROBINSKI, Jean, *La Relation critique* [1970], Paris, Gallimard, Coll. « Tel », 2001.

THIBAUDET, Albert , *Physiologie de la critique*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Critique, Coll. « Les Essais critiques », 1930. Disponible à l'adresse : http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/critique/thibaudet_physiologie/., Consulté le 26 mai 2020.

4. Ouvrages sur l'interprétation et la lecture

ARON, Thomas, *Littérature et littérarité. Un essai de mise au point*, Presses universitaires de Franche-Comté, 1984.

ANZIEU, Didier, *Le Corps de l'œuvre*, Paris, NRF Éditions Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient ».

BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte* [1973], Paris, Points, Coll. « Essais », 2014.

BARTHES, Roland, *Le Bruissement de la langue Essais critiques IV*, Paris, Editions du Seuil, 1984.

BLANCHOT, Maurice, *L'Espace littéraire* [1955], Paris, Gallimard, Coll. « Folio Essais » (n° 89), 1988.

BRUNN, Alain, *L'Auteur*, Paris, Flammarion, Coll. « GF », 2012.

CITTON, Yves, *Lire, interpréter, actualiser*, Paris, Édition Amsterdam, Coll. « Multitudes », 2017.

DECLERCQ, Gilles et MURAT, Michel (dir.), *Le Romanesque*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

DECOUT, Maxime, *Éloge du mauvais lecteur*, Paris, Les Éditions de Minuit, Coll. « Paradoxe », 2021.

DUGAST-PORTES, Francine et TOURET, Michel, *Le temps des lettres : Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du 20e siècle ?* [En ligne], Rennes : Presses universitaires de Rennes. DOI : 10.4000/books.pur.33265, disponible à l'adresse : <https://books.openedition.org/pur/33265>. Consulté le 16 juillet 2021.

ECO, Umberto, *Lector in Fabula*, Paris, Le Livre de Poche, Coll. « Biblio essais », 1989.

ESCARPIT, Robert (dir.), *Le Littéraire et le social : Éléments pour une sociologie de la littérature*, Paris, Flammarion, Coll. « Champs N°5 », 1970.

FÉDIDA, Pierre, « INTERPRÉTATION », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], s.d Disponible à l'adresse : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/interpretation/#:~:text=Ce%20que%20la%20notion%20d,%C3%A0%20produire%20ou%20%C3%A0%20exprimer.> , Consulté le 22 juin 2021.

FISH, Stanley, *Is there a text in this class. The Authority of Interpretative Communities*, Cambridge MA, Harvard University Press, 1980.

FISH, Stanley, *Quand lire c'est faire. L'Autorité des communautés interprétatives*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2007.

GEFEN, Alexandre, *L'idée de littérature : de l'art pour l'art aux écritures d'intervention*, Paris, Corti, 2021.

- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris : Seuil, Essais, 1982.
- GENETTE, Gérard, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 2004.
- GENETTE, Gérard, *L'Œuvre de l'art*, Paris, Le Seuil, 2010.
- JAUSS, Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 1978.
- JOUVE, Vincent, *Pouvoirs de la fiction – Pourquoi aime-t-on les histoires ?*, Paris, Armand Colin, Coll. « La lettre et l'idée », 2019.
- LASSERRE, Isabelle, « L'étrange fascination maoïste de l'élite française », *Le Figaro*, n ° 23625, série été, vendredi 31 juillet 2020.
- LAVOCAT, Françoise, *Théorie des mondes possibles*, Paris, CNRS Éditions, 2010.
- LAVOCAT, Françoise, *Fait et fiction : Pour une frontière*, Paris, Le Seuil, Coll. « Poétique », 2016.
- MACÉ, Marielle, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, Coll. « NRF Essais », 2011.
- MARX, William, *Vivre dans la bibliothèque du monde*, Paris, Fayard, Coll. « Sciences humaines », 2020.
- MICHON, Pierre, *Le Roi vient quand il veut, Propos sur la littérature*, Paris, Albin Michel, 2007.
- PICARD, Michel, *La Lecture comme jeu : essai sur la littérature*, Paris, Minuit, Coll. « Critique », 1986.
- PIÉGAY-GROS, Nathalie, *Le lecteur*, Paris, Flammarion, 2014.
- RABAU, Sophie. *L'Intertextualité*. Paris, Flammarion, 2002.
- RICHARD, Jean-Pierre, *Pages paysages : Microlectures II*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1984
- RICOEUR, Paul, *Le Conflit des interprétations : Essai d'herméneutique* [1969], Paris, Points, Coll. « Essais », 2017.
- SIMONET-TENANT, Françoise (dir.), *Le Propre de l'écriture de soi*, Paris, Téraèdre, 2007.
- VON MONTFRANS, Manet, *George Perec : La Contrainte du réel*, Amsterdam, Brill Rodopi, 2004.

5. Autres ouvrages consultés

- BOHANNAN, Laura, « Hamlet chez les Tiv », trad. Jean Verrier, in *Revue des Sciences Humaines*, Lille, Presses Universitaires de Lille, n° 240, 1995.
- CATELLIN, Sylvie. *Sérendipité : du conte au concept*, Paris, Seuil, 2014.

KUHN, Thomas, *La Structure des révolutions scientifiques* [1962], Paris, Flammarion, Coll. « Champs sciences », 2008.

FREUD, Sigmund, Lettre à Bickel, cité dans Hessing, Siegfried. « Freud et Spinoza ». *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger* 167, n° 2 (1977): 165-80.

FREUD, Sigmund, « Une difficulté de la psychanalyse », *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985,

GARDIES, Cécile (dir.), *Approche de l'information-documentation: concepts fondateurs*, Toulouse, Cépaduès-Éditions, 2011.

JACOBI, Daniel, *La communication scientifique : discours, figures modèles*, Presses universitaires de Grenoble, 1999.

SALAÛN, Jean-Michel, *Vu, lu, su : Les architectes de l'information face à l'oligopole du Web*, Lisieux, Édition La Découverte, 2012.

WOLTON, Dominique, *Informé n'est pas communiquer*, Paris, CNRS Éditions, 2009.

6. Dictionnaires papiers et en ligne

Encyclopédie Larousse en ligne, définition de l' « *impératif catégorique* », [en ligne], disponible à l'adresse : https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/imp%C3%A9ratif_cat%C3%A9gorique/31430., Consulté le 3 août 2021.

Centre National de Ressource Textuel, disponible à l'adresse : <https://www.cnrtl.fr>, consulté le 9 juillet 2021.

Le Grand Gaffiot, *Dictionnaire latin-français : Le grand Gaffiot*, Paris, Hachette, 2000.

Le Grand Bailly, *Dictionnaire Grec-Français. le Grand Bailly*, Paris, Hachette, 2000.

7. Émissions

« Deux chercheurs prouvent que Corneille n'a pas écrit les pièces de Molière » [En ligne], émission de Pierre Ropert, “Savoir”, France Culture, 27/11/2019, disponible à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/theatre/deux-chercheurs-prouvent-que-corneille-na-pas-ecrit-les-pieces-de-moliere>, consulté le 19 juillet 2021.

« Jean Starobinski : « La Relation critique, c'est la mise à distance » [En ligne], émission de Marie Sorbier « Affaire en cours », France Culture, 4/12/2020, disponible à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/affaire-en-cours/affaires-en-cours-du-vendredi-04-decembre-2020>, consulté le 21 juillet 2021.

III. Œuvres citées

1. Œuvres littéraires

BALZAC, Honoré de, *Sarrasine* [1830], Paris, Le Livre de Poche, 2001.

- BALZAC, Honoré de, *Illusions perdues* [1837], Paris, Le Livre de Poche, 1983.
- BERTHET, Frédérique, *Daimler s'en va* [1988], Paris, La Table Ronde, 2011.
- BORGES, Jorge Luis, *Œuvres I*, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2016.
- BORGES, Jorge Luis, *Œuvres II*, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2016.
- BUTLER, Samuel, *L'Auteure de l'Odyssée* [1897], Paris, À l'écluse d'aval, 2009.
- CARROLL, Lewis, *Alice au pays des merveilles* [1865], édition de Laurent Bury, Paris, Le Livre de Poche, 2009.
- CHEVILLARD, Éric, *Palafox*, Paris, Éditions de Minuit, 2003.
- CHEVILLARD, Éric, *L'Explosion de la Tortue*, Paris, Les Éditions de minuit, 2019.
- DIDEROT, Denis, *Jacques le fataliste et son maître* [1796], édition d'Yvon Belaval, Paris, Folio classique, 2006.
- DUMAS, Alexandre, *Le Chevalier de Maison-Rouge* édition de Sylvie Thorel-Cailleteau [1845], Paris, Folio, coll. « Folio classique », 2005.
- DURAS, Marguerite, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Folio, 1976.
- ECO, Umberto, *Le Nom de la rose*, Paris, Le Livre de Poche, 2002.
- FISH, Stanley, *Is there a text in this class. The Authority of Interpretative Communities*, Cambridge MA, Harvard University Press, 1980.
- GARY, Romain, *Gros-Câlin*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1977.
- GARY Romain, *Vie et mort d'Émile Ajar*, Paris, Gallimard, 1981.
- GREENE, Graham, *Le Troisième Homme*, Paris, trad. Marcelle Sibon, Le Livre de poche, 1978.
- HOMERE, *Odyssée*, Paris, Le Livre de poche, 2009.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *A Rebours* [1884], Paris, Folio, coll. « Folio classique », 1977.
- JOYCE, James, *Ulysse* [1920], Paris, Folio classique, 2013.
- KAFKA, Franz, *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, tome I.
- KAFKA, Franz, *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, tome II.
- LAWRENCE, Thomas Edward, *Les Septs pilliers de la sagesse* [1922], Paris, Le Livre de Poche, Coll. « La Pochothèque », 1995.
- LAWRENCE, David Herbert, *L'amant de Lady Chatterley*, Paris, Le Livre de Poche, 1997.

- LODGE, David, *Un tout petit monde*, trad. Maurice et Yvonne Couturier, Rivages, 1991.
- MALLARMÉ Stéphane, , « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard » [1897] in *Poésies et autres textes* Édition de Jean-Luc Steinmetz, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classique », 2005.
- MAILLY, Louis de, *Les aventures des trois princes de Serendip : Suivi de Voyage en Sérendipité* [En ligne], le Mesnil-sur-l'Estrée, Marchaisse, 2011, disponible à l'adresse : https://www.editions-marchaisse.fr/uploads/4/3/7/1/4371660/___les_aventures_des_trois_princes_de_serendip.pdf , consulté le 20 juillet 2021.
- MARINETTI, Filippo Tommaso, *Les Mots en liberté futuristes* [en ligne], Edizioni futuriste di « poesia », Corso Venezia, 61, Milano, 1919, p.12, disponible à l'adresse : http://bibliothequekandinsky.centrepompidou.fr/images/bk/RLPF204/M5050_X0031_LIV_RLPF0204.pdf, consulté le 2 août 2021.
- MAUPASSANT, Guy de, *Fort comme la mort* in *Romans*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987.
- MITCHELL, Margaret, *Autant en emporte le vent* [1936], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972.
- MONTAIGNE, Michel de, *Les Essais* [1572], Paris, Presse Universitaire de France, 1999.
- MUSIL, Robert, *L'Homme sans qualités*, trad. Philippe Jaccottet, tome 1, Paris, Seuil, 1956.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Introduction théorétique sur la vérité et le mensonge au sens extra-moral* [1873] , trad. De A. Kriemer Marietti, Paris, Flammarion, Coll. « Le livre du philosophe », 1991.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Par Delà le bien et le mal* [1886], Paris, Union Générale d'Édition, Coll. « 10/18 », 1975.
- NIETZSCHE, Friedrich, *La Volonté de Puissance* [1901], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1995.
- OULIPO, *La Bibliothèque oulipienne volume 1*, Paris, Ramsay, 1987.
- OULIPO, *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio Essais », 1988.
- PACHET, Pierre, *L'Amour dans le temps : Essai autobiographique*, Paris, Calmann-lévy, 2005.
- PLATON, *La République* [315 av. J.-C.], Paris, Flammarion, coll. « Garnier Flammarion », 2002.
- PROUST, Marcel, *Le Temps retrouvé* [1920], Gallimard, Pléiade, T. IV, 1989.
- PROUST, Marcel, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Abbeville, Edition de la Nouvelle Revue Française, 1920, p.111. [En ligne], disponible à l'adresse : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k80501b?rk=42918;4>. Consulté le 12 juillet 2021.
- PROUST, Marcel, *Le Côté de Guermantes*, Paris, Gallimard, 1920.
- ROTH, Philip, *Portnoy et son complexe*, Paris, Folio, 1973.
- SÔSEKI, Natsume, *Je suis un chat*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'Orient », 1986.

SHAKESPEARE, William, *Hamlet* [1609], Paris, Folio classique, 2016.

STENDHAL, La Chartreuse de Parme [1839], Paris, Le Livre de Poche, coll. « classique », 2000.

STERNE, Lawrence, *Vie et opinions de Tristram Shandy* [1759], traduction de Charles Mauron, Flammarion, coll. GF, 2014.

TOUSSAINT, Jean-Philippe, La Télévision, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002.

TOUSSAINT, Jean-Philippe, *L'Appareil-photo*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007.

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

VALERY, Paul, *Œuvres I et II*, Paris, Gallimard (Pléiade), 1957.

VIAN, Boris, *J'irai cracher sur vos tombes* [1946], Paris, Le Livre de poche, 2009.

VOLTAIRE, *Romans et contes*, Garnier-Flammarion, 1966.

WILDE, Oscar, *Œuvres*, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996.

2. Références iconographiques

ANGELICO, Fra, *Madonna of the Shadows*, c. 1438-50, Fresque, 193×273cm, Florence, convent of San Marco, east corridor. (Nicolò Orsi Battaglini.)

MUNCH, Edvard, *Le Cri*, Oslo, Tempera sur carton, 91 × 73,5 cm, Musée national de l'art, de l'architecture et du design de Norvège, 1893.

POLLOCK, Jackson, *Silver over Black, White, Yellow and Red*, Peinture sur papier marouflé sur toile, 61×48cm, Paris, Centre Pompidou.

3. Œuvres cinématographiques

EISENSTEIN, Sergueï, *Le Cuirassé Potemkine*, URSS, 1926.

HAROLD, Ramis, *Un jour sans fin*, 1993, États-Unis, Columbia Pictures, 1993.

HITCHCOCK, Alfred, *Psychose*, États-Unis, 1960.

HITCHCOCK, Alfred, *L'Étau*, États-Unis, 1969.

HITCHCOCK, Alfred, *Le Rideau Déchiré*, États-Unis, 1966.

LEAN, David, *Lawrence d'Arabie*, Royaume-Uni, 1962.

