

L'édition originale de cet ouvrage a été publiée en 1994
par Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, sous le titre :

SIX WALKS IN THE FICTIONAL WOODS

Umberto ECO

Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs
Grasset, Paris, 1996 pour la trad. fr.

© 1994, by the President and Fellows of Harvard College.
© 1996, Éditions Grasset & Fasquelle, pour la traduction française.

1

Entrer dans le bois

Comment pourrais-je commencer sans évoquer la mémoire d'Italo Calvino? Il y a huit ans, il devait tenir en cette même chaire ses six *Norton Lectures*, mais il n'eut le temps d'en écrire que cinq et nous quitta avant d'avoir pu effectuer son séjour à Harvard. Si j'ouvre ces conférences en sa compagnie, ce n'est pas uniquement par amitié : mes leçons traiteront en grande partie de la situation du lecteur dans les textes narratifs, et Calvino consacra à la présence du lecteur dans la narration l'un de ses plus beaux livres, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*.

A l'époque même où paraissait le texte de Calvino sortait un de mes ouvrages intitulé *Lector in fabula*. Ce titre latin s'inspire de l'expression *lupus in fabula* (« quand on parle du loup... ») que l'on emploie à l'arrivée de la personne dont on parlait. Comme le loup, par définition, apparaît à chaque fable, j'ai repris cette citation pour situer le lecteur dans la fabula — c'est-à-dire dans tout texte narratif. En réalité, nous allons voir tout de suite que parfois « le loup n'y est pas », qu'il peut y avoir un ogre à sa place, tandis que le lecteur, lui, est toujours là, non seulement comme composante de

l'acte de raconter, mais aussi comme composante des histoires elles-mêmes.

En confrontant aujourd'hui *Lector in fabula* avec *Si par une nuit d'hiver...*, il semblerait que le premier soit un commentaire théorique du second. Or nos livres sont sortis presque simultanément et aucun de nous deux, bien que passionnés par le même problème, ne savait ce que l'autre préparait. Lorsque Italo m'envoya son bouquin, il avait sans doute reçu le mien car sa dédicace disait : « A Umberto, superior stabat lector, longeuque inferior Italo Calvino. » La citation s'inspirait évidemment de la fable du loup et de l'agneau de Phèdre (« Superior stabat lupus, longeuque inferior agnus »), et Calvino se référait à mon *Lector in fabula*. Ce « longeuque inferior », très ambigu, peut signifier « en aval » ou « de moindre importance ». Si l'on entend « Lector » en référence à mon livre, il faut penser soit à un acte de modestie ironique soit au choix (orgueilleux) de s'approprier le rôle de l'agneau, en abandonnant au théoricien celui du Grand Méchant Loup. Mais si l'on entend « Lector » au sens premier, il s'agit alors d'une affirmation de poétique, et Calvino rendait hommage au lecteur. Pour rendre hommage à Calvino, je prendrai comme point de départ les *Leçons américaines* qu'il écrivit pour les Norton Lectures, et en particulier la deuxième, consacrée à la rapidité, où il se réfère à l'une des *Fables italiennes* qu'il avait réunies en un volume :

Un roi tomba malade. Vinrent les médecins, qui lui dirent : « Voyez-vous, Majesté, si vous voulez guérir, il vous faut une plume d'Ogre. Ce remède-là est difficile, car l'Ogre dévore tous les chrétiens qu'il aperçoit. »

Le roi informa tous ses sujets, mais aucun ne voulait y aller.

Il en pria un de ses commis, aussi fidèle que courageux, et le commis répondit : « J'irai. »

On lui enseigna le chemin : « Au sommet d'une montagne se trouvent sept cavernes : dans l'une des sept se trouve l'Ogre [...] *Fiabe italiane*, 57¹. »

Calvino note que « le texte ne dit pas de quelle maladie souffre le roi, ni comment il se fait qu'un ogre ait des plumes, ni à quoi ressemblent les cavernes ». Et il saisit l'occasion de ces observations pour faire l'éloge de la rapidité même s'il rappelle en passant que « cette apologie de la rapidité se garde bien de nier les plaisirs de la temporisation² ». Ma troisième conférence sera consacrée à cette temporisation que Calvino n'a pas traitée. Pour l'instant, disons que toute fiction narrative est nécessairement, fatalement rapide, car — lorsqu'elle construit un monde, avec ses événements et ses personnages — il lui est impossible de tout dire de ce monde. Elle mentionne, et pour le reste, elle demande au lecteur de collaborer en comblant une série d'espaces vides. Du reste, ainsi que je l'ai déjà écrit, tout texte est une machine paresseuse qui prie le lecteur d'accomplir une partie de son propre travail. Gare si un texte disait tout ce que son destinataire doit comprendre : il n'en finirait plus. Si je vous téléphone en vous annonçant « je prends l'autoroute, j'arrive dans une heure », il est implicite que, en même temps que l'autoroute, je prends ma voiture.

1. *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milan, Garzanti, 1988 ; traduit de l'italien par Yves Hersant, *Leçons américaines. Aide-mémoire pour le prochain millénaire*, Paris, Gallimard, 1989 p. 68.

2. *Ibid.*, p. 81.

Dans *Agosto, moglie mia non ti conosco*, du grand humoriste Achille Campanile, on trouve le dialogue suivant :

Gédéon fit de grands gestes d'appel en direction d'un fiacre qui stationnait au fond de la rue. Le vieux cocher descendit de son siège à grand-peine et se hâta, à pied, vers nos amis, en disant : « En quoi puis-je vous servir ? »

— Mais non, s'écria Gédéon impatienté, c'est le fiacre que je veux !

— Oh, fit le cocher, déçu, je croyais que c'était moi que vous vouliez. »

Il revint en arrière, remonta sur son siège et demanda à Gédéon qui avait pris place dans la voiture avec André : « Où allons-nous ? — Je ne peux vous le dire », s'exclama Gédéon qui désirait garder le secret sur son expédition. Le cocher, qui n'était point curieux, n'insista pas. Pendant quelques minutes, ils restèrent tous trois à regarder le panorama, sans bouger.

A la fin, Gédéon laissa échapper un : « Au château de Fiorenzina ! » qui fit tressaillir le cheval et amena le cocher à dire : « A cette heure ? On va y arriver de nuit. »

— C'est vrai, murmura Gédéon, nous partirons demain matin. Viens nous prendre à sept heures précises.

— Avec le fiacre ? » demanda le cocher.

Gédéon réfléchit quelques instants. Il finit par dire : « Oui, ce sera mieux. »

Tandis qu'il se dirigeait vers la pension, il se tourna de nouveau vers le cocher et lui cria : « Eh ! N'oublie pas ; viens aussi avec le cheval ! »

— Ah, oui ? fit l'autre, surpris. Après tout, c'est comme vous voulez¹. »

Le passage semble absurde, au début parce que les protagonistes en disent moins que ce qu'ils devraient

1. *Opere*, Milan, 1989, p. 830.

dire, et à la fin parce qu'ils éprouvent le besoin de dire (et de s'entendre dire) ce qu'il n'était pas nécessaire que le texte dise.

Il arrive qu'un écrivain, pour en dire trop, devienne plus comique que ses personnages. Fort populaire dans l'Italie du XIX^e siècle, Carolina Invernizio a fait rêver des générations entières de prolétaires avec des histoires qui s'intitulaient *le Baiser d'une morte*, *la Vengeance d'une folle* ou *le Cadavre accusateur*. Elle écrivait très mal et quelqu'un a observé qu'elle avait eu le courage — ou la faiblesse — d'introduire dans la littérature le langage de la petite bureaucratie du jeune État italien (auquel appartenait son mari, directeur d'une boulangerie militaire). Voici comment Carolina commence son roman *l'Hôtel du crime* :

Le soir était splendide, bien que très froid. La lune, haute dans le ciel, illuminait les rues de Turin comme en plein jour. L'horloge de la gare indiquait sept heures. Sous les vastes marquises, on entendait un bruit assourdissant parce que deux trains express se croisaient : l'un au départ, l'autre à l'arrivée¹.

Ne soyons pas trop sévères avec madame Invernizio. Elle devinait obscurément que la rapidité est une grande vertu narrative, mais elle n'aurait pu commencer, comme Kafka, par « En se réveillant un matin après des rêves agités, Gregor Samsa se retrouva, dans son lit, métamorphosé en un monstrueux insecte² ».

1. *Op. cit.*, Turin, Quartara, 1954, p. 5.

2. *La Métamorphose*, traduit de l'allemand par Bernard Lortholary, Paris, G.F., 1988, p. 23.

Ses lecteurs lui auraient aussitôt demandé pourquoi et comment Gregor Samsa était devenu un insecte, et ce qu'il avait mangé la veille. Par ailleurs, Alfred Kazin raconte qu'un jour Einstein, à qui Thomas Mann avait prêté un roman de Kafka, le lui avait rendu en disant : « Je n'ai pas réussi à le lire : le cerveau humain n'est pas complexe à ce point¹ ! »

A part Einstein — qui déplorait peut-être une certaine lenteur du récit (mais nous ferons l'éloge de la temporisation) —, le lecteur ne sait pas toujours comment collaborer avec la rapidité du texte. Dans *Reading and Understanding*, Roger Schank nous raconte une autre histoire :

Jean aimait Marie mais elle ne voulait pas l'épouser. Un jour, un dragon enleva Marie au château. Jean bondit sur son cheval, et tua le dragon. Marie consentit à l'épouser. Ils vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants.

Schank — qui étudie ici ce que les enfants comprennent quand ils lisent — a interrogé une fillette de trois ans à propos de cette histoire :

- Pourquoi Jean a-t-il tué le dragon ?
- Parce qu'il était méchant.
- En quoi était-il méchant ?
- Il l'avait blessé.
- Comment l'avait-il blessé ?
- Peut-être en lui crachant son feu.
- Pourquoi Marie accepte-t-elle d'épouser Jean ?
- Parce que elle, elle l'aimait très fort et que lui, il voulait très fort l'épouser.

1. Alfred Kazin, *On Native Grounds*, New York, Harcourt Brace, 1982, p. 445.

— Comment se fait-il que Marie se décide à épouser Jean alors qu'au début elle ne voulait pas ?

— Ça, c'est une question difficile.

— Oui, mais à ton avis, c'est quoi la réponse ?

— Parce qu'au début elle le voulait vraiment pas et puis lui il discute beaucoup, il arrête pas de lui parler de l'épouser, alors elle se met à avoir envie de l'épouser elle, heu ! lui, je veux dire¹.

Évidemment, dans la connaissance du monde de cette petite fille, il y avait le fait que les dragons crachent du feu par les naseaux mais pas que l'on peut céder à un amour non partagé uniquement par gratitude ou admiration. Une histoire est plus ou moins rapide, c'est-à-dire plus ou moins elliptique, mais son ellipticité doit être évaluée en fonction du lecteur auquel on s'adresse.

Puisque j'en suis à justifier tous les titres que j'ai eu la satanée idée de choisir, permettez-moi d'évoquer celui que j'ai donné à mes *Norton Lectures*. Le bois est une métaphore du texte narratif, et pas seulement des fables, mais de tout texte narratif. Il existe des bois comme Dublin où, au lieu de rencontrer le Petit Chaperon Rouge, on tombe sur Molly Bloom, ou bien tels que Casablanca où l'on croise Ilsa Lund et Rick Blaine.

Pour reprendre une métaphore de Borges (autre invité des *Norton Lectures* dont l'esprit planera sur toutes mes conférences), un bois est un jardin dont les sentiers bifurquent. Et même si un bois n'est pas quadrillé de sentiers, chacun a le loisir de tracer son propre itinéraire en prenant à droite ou à gauche d'un

1. Roger Schank, *Reading and Understanding*, Hillsdale, N.J., Lawrence Erlbaum, 1982, p. 21.

arbre donné, à chaque arbre rencontré. Dans un texte narratif, le lecteur doit à chaque instant accomplir un choix. J'irai plus loin : cette obligation se manifeste au niveau de n'importe quel énoncé, du moins à chaque occurrence d'un verbe transitif. Au moment où le locuteur va finir sa phrase, on fait — inconsciemment — un pari, on anticipe son choix ou bien on se demande avec angoisse quel choix il va faire (dans le cas d'énoncés dramatiques du genre « hier soir, au cimetière, j'ai vu... »).

Parfois, le narrateur entend nous laisser libres d'anticiper sur la suite de l'histoire. Prenons par exemple la fin des *Aventures de Gordon Pym* de Poe :

Mais voilà qu'en travers de notre route se dressa une figure humaine voilée, de proportions beaucoup plus vastes que celles d'aucun habitant de la terre. Et la couleur de la peau de l'homme était la blancheur parfaite de la neige¹...

Ici — quand la voix du narrateur a fait silence — l'auteur veut que nous passions notre vie à nous demander ce qui est arrivé, et, de peur que nous ne brûlions pas encore du désir de savoir ce qui sera à jamais tu, l'auteur — ainsi que la voix du narrateur — ajoute *post finem* une note nous avertissant que, après la disparition de Monsieur Pym, « il est à craindre que les chapitres restants qui devaient compléter sa relation [...] ne soient irrévocablement perdus par suite de la catastrophe dans laquelle il a péri lui-même² ». Nous ne sortirons plus jamais de ce bois, pas plus que n'en sont sortis Jules Verne, Charles Romyn Dake ou

1. *Aventures d'Arthur Gordon Pym*, traduit de l'anglais par Charles Baudelaire, Paris, Éditions Rombaldi, 1973, p. 296.

2. *Ibid.*, p. 297.

H.P. Lovecraft, qui ont décidé d'y rester pour continuer l'histoire de Gordon Pym.

Mais il est des cas où le narrateur entend nous prouver que nous ne sommes pas Stanley mais Livingstone, condamnés à nous égarer dans les bois en faisant toujours le mauvais choix. Prenons par exemple Laurence Sterne et le tout début de son *Tristram Shandy* :

A mon sens, lorsque mes parents m'engendrèrent, l'un et l'autre aurait dû prendre garde à ce qu'il faisait : et pourquoi pas tous deux puisque c'était leur commun devoir ?

Que firent donc les époux Shandy en ce délicat moment ? Pour laisser au lecteur le temps d'émettre quelques prévisions raisonnables (jusqu'aux plus inconvenantes), Sterne digresse pendant tout un paragraphe (où l'on voit que Calvino avait raison de ne pas mépriser l'art de la temporisation) avant de nous révéler l'erreur de cette scène primitive :

— Pardon mon ami, dit ma mère, n'avez-vous pas oublié de remonter la pendule ?

— Grand Dieu ! s'exclama mon père, non sans un effort pour étouffer sa voix, depuis la création du monde, une femme a-t-elle jamais interrompu un homme par une question si sottise¹ ?

Vous voyez, le père pense de la mère exactement ce que le lecteur pense de Sterne. Si méchant soit-

1. *Vie et opinions de Tristram Shandy, gentilhomme*, traduit de l'anglais par Charles Mauron. Paris, Robert Laffont, 1946 ; Flammarion, 1982.

il, un auteur a-t-il jamais frustré à ce point les prévisions de ses lecteurs ?

Bien sûr, à la suite de Sterne, la narrativité d'avant-garde a souvent cherché à dérouter nos attentes de lecteur, voire à créer un lecteur attendant de son livre une totale liberté de choix. Mais justement, cette liberté nous est donnée parce que, en vertu d'une tradition millénaire — des mythes primitifs au polar moderne —, le lecteur se dispose en général à faire ses propres choix dans le bois narratif en présumant que certains sont plus raisonnables que d'autres.

J'ai dit raisonnables, comme s'il s'agissait de choix inspirés par le bon sens. Il serait toutefois banal de présumer qu'il faut s'en remettre au sens commun pour lire un livre de fiction. Ce n'est certes pas ce que nous demandaient Sterne ou Poe ni même l'auteur — s'il y en a eu un à l'origine — du *Petit Chaperon Rouge*. En effet, le bon sens nous imposerait de réagir à l'idée d'un loup parlant. Alors, que signifie dire que le lecteur doit faire des choix raisonnables dans le bois narratif ?

Il me paraît nécessaire de reprendre ici deux concepts dont j'ai déjà débattu dans mes livres précédents : le couple Lecteur Modèle et Auteur Modèle¹.

Le Lecteur Modèle d'une histoire n'est pas le Lecteur Empirique. Le lecteur empirique, c'est tout le monde, nous tous, vous et moi, quand nous lisons un texte. Il peut lire de mille manières, aucune loi ne lui impose une façon de lire, et souvent, il utilise le

1. Cf. *Lector in fabula*, Milan, Bompiani, 1979 ; traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985.

texte comme réceptacle de ses propres passions, qui proviennent de l'extérieur du texte ou que le texte suscite fortuitement en lui.

Il vous est sans doute arrivé de voir un film comique en un moment de profonde tristesse, et vous savez combien il est difficile de se divertir en ce cas-là ; mieux : vous pourriez revoir le même film des années après, sans réussir à sourire car chaque image vous rappellerait la tristesse de la première expérience. En tant que lecteur empirique, vous seriez bien sûr en train de « lire » le film d'une façon erronée. Mais erronée par rapport à quoi ? Par rapport au type de spectateur auquel le metteur en scène avait pensé, un spectateur disposé à sourire et à suivre une histoire ne l'impliquant pas directement. Ce type de spectateur (ou de lecteur), je l'appelle le Lecteur Modèle — un lecteur-type que le texte prévoit comme collaborateur, et qu'il essaie de créer. Si un texte commence par « Il était une fois », il lance un signal qui sélectionne immédiatement son propre lecteur modèle, qui devrait être un enfant, ou une personne disposée à accepter une histoire qui dépasse le sens commun.

Après la publication du *Pendule de Foucault*, un ami d'enfance perdu de vue depuis des années m'écrivit : « Cher Umberto, je ne me rappelais pas t'avoir raconté la pathétique histoire de mon oncle et de ma tante, mais je trouve incorrect que tu l'aies utilisée pour ton roman. » Le livre contenait en effet certaines péripéties d'un oncle Carlo et d'une tante Caterina, parents du protagoniste Jacopo Belbo. Ces personnages ont réellement existé : avec des variantes, j'avais repris une histoire de mon enfance, concernant un de mes oncles et une de mes tantes, présentés sous un autre nom. J'ai répondu à cet ami que l'oncle

Carlo et la tante Caterina étaient les miens, que je possédais donc un *copyright* sur eux, qu'ils n'avaient rien à voir avec les siens et que j'ignorais même qu'il en ait eu. Mon ami s'est excusé : il s'était tellement identifié à l'histoire qu'il avait cru reconnaître des événements advenus à son oncle et sa tante — ce qui n'est pas impossible car en temps de guerre (l'époque de mes souvenirs) des tas d'oncles et de tantes ont dû vivre des choses analogues.

Qu'est-il arrivé à mon ami ? Il a cherché dans le bois ce qui se trouvait dans sa mémoire personnelle. Si je me promène au bois, je suis légitimé à utiliser chaque expérience, chaque découverte pour en tirer des enseignements sur la vie, sur le passé et sur le futur. Mais comme le bois a été construit pour tout le monde, je ne dois pas y chercher des faits et des sentiments ne regardant que moi. Sinon, ainsi que je l'ai écrit dans deux ouvrages récents, *les Limites de l'interprétation* et *Interpretation and Overinterpretation*¹, je ne suis pas en train d'*interpréter* un texte mais de *l'utiliser*. Il n'est pas interdit d'utiliser un texte pour rêver les yeux ouverts — nous le faisons tous de temps en temps. Mais rêver les yeux ouverts n'est pas une activité publique. Cela nous amène à évoluer dans le bois narratif comme si c'était notre propre jardin privé.

Il existe donc des règles du jeu, et le lecteur modèle est celui qui sait les respecter. Mon ami les avait oubliées un instant, plaquant ses propres attentes de

1. *I limiti dell'interpretazione*, Milan, Bompiani, 1990 ; traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, *les Limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992 ; *Interpretation and Overinterpretation*, Cambridge, Cambridge U.P., 1992 ; *Interprétation et surinterprétation*, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Cometti, Paris, PUF, 1996.

lecteur empirique sur les attentes que l'auteur espérait du lecteur modèle.

Bien entendu, pour donner des instructions à son lecteur modèle, l'auteur dispose de signaux de genre particuliers. Mais ceux-ci sont souvent très ambigus. *Pinocchio* commence ainsi :

Il était une fois... Un Roi ! diront aussitôt mes petits lecteurs. Eh bien non, mes enfants, vous vous êtes trompés. Il était une fois un bout de bois.

Voilà un début fort complexe. Au départ, Collodi semble avertir qu'il entame une fable. Dès que les lecteurs sont convaincus qu'il s'agit d'une histoire pour enfants, les enfants entrent en scène comme interlocuteurs de l'auteur, et, en raisonnant en habitués des fables, ils font une prévision erronée. L'histoire n'est donc pas dédiée aux enfants ? Mais Collodi, pour corriger cette prévision erronée, s'adresse justement aux enfants, c'est-à-dire à ses petits lecteurs. Si bien que les enfants pourront continuer à lire la fable comme si elle s'adressait à eux, en assumant simplement que ce n'est pas la fable d'un roi mais d'une marionnette. Et à la fin, ils ne seront pas déçus. Pourtant, ce début est un clin d'œil aux lecteurs adultes. Est-il possible que la fable s'adresse aussi à eux ? Qu'ils aient à la lire de manière différente, mais que, pour en comprendre les significations allégoriques, ils doivent feindre d'être des enfants ? Un tel incipit a déchaîné maintes lectures psychanalytiques, anthropologiques ou satiriques de *Pinocchio*, et pas toutes invraisemblables. Collodi voulait sans doute jouer un double jeu, et c'est sur cette hypothèse que se fonde une bonne part du charme de ce grand petit livre.

Qui impose ces règles du jeu et ces contraintes? Autrement dit, qui construit le lecteur modèle? L'Auteur! diront aussitôt mes petits lecteurs.

Mais après avoir pris la peine d'établir une distinction entre lecteur empirique et lecteur modèle, allons-nous imaginer l'auteur comme un personnage empirique qui écrit son histoire et décide — pour des raisons sans doute inavouables connues de son seul psychanalyste — du genre de lecteur modèle qu'il convient de construire? Je vous annonce tout de go que je me fiche éperdument de l'auteur empirique d'un texte narratif (et de tout texte possible). J'ai conscience de préférer une chose qui va offenser nombre de mes auditeurs, lesquels passent peut-être leur temps à lire des biographies de Jane Austen ou de Proust, de Dostoïevski ou de Salinger, et je comprends qu'il soit beau et passionnant de pénétrer la vie privée de personnes vraies que nous avons l'impression d'aimer comme des amis intimes. Je n'oublie pas que, jeune universitaire impatient, je fus réconforté de savoir que Kant n'avait créé son chef-d'œuvre philosophique qu'à l'âge vénérable de cinquante-sept ans — tout comme je fus en proie à une jalousie irrépressible en apprenant que Radiguet avait écrit *le Diable au corps* à vingt ans.

Toutefois, cela ne nous dit pas si Kant a eu raison d'augmenter de dix à douze le nombre des catégories, ni si *le Diable au corps* est un chef-d'œuvre (il le serait même si Radiguet l'avait écrit à cinquante-sept ans). L'éventuel hermaphrodisme de la Joconde constitue un sujet intéressant pour un débat esthétique, mais les mœurs sexuelles de Léonard de Vinci restent, en ce qui concerne ma lecture de son tableau, du domaine du pur commérage.

Au cours de ces conférences, je me référerai

souvent à l'un des livres les plus beaux qui aient jamais été écrits, *Sylvie* de Gérard de Nerval. Je l'ai lu à vingt ans, et je n'ai cessé depuis de le relire. Dans ma jeunesse, je lui ai consacré un méchant essai et, à partir de 1976, un cycle de séminaires à l'Université de Bologne — avec, pour résultat, trois mémoires de maîtrise et en 1982 un numéro spécial de la revue *VS*¹. En 1984, il fut le thème d'un *Graduate course* à la Columbia University, dont sont sortis de très intéressants *term papers*. J'en connais désormais la moindre virgule, tous les mécanismes secrets. Cette expérience de relecture, ma compagne depuis quarante ans, m'a prouvé la sottise de ceux qui prétendent que, à trop vouloir disséquer un texte, à trop forcer sur le *close reading*, on en tue la magie. Chaque fois que je reprends *Sylvie*, bien que connaissant à fond son anatomie, et peut-être justement à cause de cela, j'en tombe amoureux comme si je le lisais pour la première fois.

Sylvie commence ainsi :

Je sortais d'un théâtre où tous les soirs je paraissais aux avant-scènes en grande tenue de soupirant².

La langue anglaise n'a pas d'imparfait, et pour rendre l'imparfait français, elle peut opter pour diverses solutions (ainsi, une édition de 1887 traduit « I quitted a theater where I used to appear every

1. Umberto Eco, « Il tempo di Sylvie », *Poesia e critica* 2, 1962, pp. 51-65. Sur *Sylvie*, numéro monographique de *VS* 31/32, Patrizia Violi éd.

2. *Sylvie. Souvenirs du Valois* (première édition dans *la Revue des Deux Mondes*, 15 juillet 1853 ; seconde édition revue dans *les Filles du feu*, Paris, Giraud, 1854).

night in the proscenium... » et une autre plus moderne propose « I came out of a theater where I appeared every night... »). L'imparfait est un temps très intéressant car il est duratif et itératif. Duratif, il nous informe que quelque chose se produisait dans le passé, à un moment imprécis, sans que l'on connaisse ni le début ni la fin de l'action. Itératif, il nous autorise à penser que cette action se répétait souvent. Cela dit, on ne sait jamais vraiment quand il est duratif, itératif ou les deux à la fois. Au début de *Sylvie*, par exemple, le premier imparfait, « je sortais », est duratif, car sortir d'un théâtre est une action comportant un parcours. Mais le second, « je paraissais », outre que duratif, est aussi itératif. Certes, le texte spécifie que le personnage se rendait tous les soirs à ce théâtre, mais même sans cette précision, l'emploi de l'imparfait suggérerait qu'il le faisait de façon répétée. En raison de cette ambiguïté temporelle, l'imparfait est le temps du récit des rêves, ou des cauchemars. Et celui des fables. « Once upon a time » en français se dit « Il était une fois » : « une fois » traduit « once », mais c'est l'imparfait « Il était » qui suggère un temps imprécis, voire cyclique, rendu en anglais par « upon a time ».

L'anglais exprime l'itérativité du « je paraissais » français soit en se contentant de l'indication textuelle « every evening » soit en soulignant l'itérativité à travers « I used to ». Il ne s'agit pas d'une incidence minime, car une grande partie du charme de *Sylvie* se fonde sur l'alternance calculée d'imparfaits et de passés simples, l'emploi intensif de l'imparfait conférant à toute l'histoire un ton onirique, comme si l'on regardait quelque chose les yeux mi-clos. Le lecteur modèle auquel pense Nerval

n'était pas anglophone, parce que la langue anglaise était trop précise pour ses objectifs.

Je reviendrai aux imparfaits de Nerval lors de ma prochaine conférence. Pour l'heure, nous allons voir la grande importance de ce problème quant au débat sur l'Auteur et sa Voix. Considérons ce « Je » par lequel commence l'histoire. Les livres écrits à la première personne induisent le lecteur naïf à penser que celui qui dit « je » est l'auteur. Bien sûr que non. C'est le Narrateur, ou la Voix-qui-narre, et P.G. Wodehouse nous prouve que cette voix-là n'est pas nécessairement l'auteur, lui qui a écrit à la première personne les mémoires d'un chien.

Dans *Sylvie*, nous sommes confrontés à trois entités. La première est un homme, né en 1808 et mort (par suicide) en 1855, qui, d'ailleurs, ne s'appelait pas Gérard de Nerval mais Gérard Labrunie. Des tas de gens, le Guide Michelin de Paris en main, partent encore à la recherche de la rue de la Vieille Lanterne, où il s'est pendu ; certains d'entre eux n'ont jamais compris la beauté de *Sylvie*.

La deuxième entité est le « je » du récit. Ce personnage n'est pas Gérard Labrunie. Nous savons de lui ce que nous en dit l'histoire, et à la fin, il ne se tue pas. Plus mélancoliquement, il réfléchit : « Les illusions tombent l'une après l'autre, comme les écorces d'un fruit, et le fruit, c'est l'expérience. »

Avec mes étudiants, nous avons décidé de l'appeler « Je-rard », alias le Narrateur. « Je-rard » n'est pas Monsieur Labrunie, pour les mêmes raisons qui font que celui qui au début des *Voyages de Gulliver* affirme que son père, un modeste propriétaire du Nottinghamshire, l'avait envoyé à quatorze ans à l'Emmanuel College de Cambridge, n'est pas Jonathan Swift, lequel a étudié au Trinity College de

Dublin. Le lecteur modèle de *Sylvie* est invité à s'émouvoir des illusions perdues de « Je-rard », pas de celles de Monsieur Labrunie.

Enfin, la troisième entité, en général difficile à cerner, est celle que j'appelle, par symétrie avec le lecteur modèle, l'Auteur Modèle. Labrunie aurait pu être plagiaire, *Sylvie* aurait pu être écrit par le grand-père de Fernando Pessoa, il n'empêche que l'auteur modèle de *Sylvie* est cette « voix » anonyme qui commence le récit par « Je sortais d'un théâtre » et termine en faisant dire à Sylvie « Pauvre Adrienne ! Elle est morte au couvent de Saint-S... vers 1832 ». De lui, nous ne savons rien d'autre, ou plus exactement nous savons tout ce que cette voix nous dit entre le chapitre I et le chapitre XIV de l'histoire intitulé justement « Dernier Feuillet » (à la suite de quoi, il ne reste que le bois, et c'est à nous d'y entrer et de le parcourir). Cette règle du jeu étant admise, on peut même aller jusqu'à donner un nom à cette voix, un *nom de plume*. Si vous le permettez, j'en sais un, très beau : Nerval. Nerval n'est ni Labrunie, ni « Je-rard ». Nerval n'est pas un Il tout comme George Eliot n'est pas une Elle (seule Mary Ann Evans l'était). Nerval serait en allemand un *Es*, en anglais il pourrait être un *It* (malheureusement, les grammaires française et italienne nous obligent à lui assigner un sexe à tout prix).

Nous pourrions affirmer que ce Nerval, qui au début de la lecture n'est pas encore là, sinon sous forme de traces pâles, ne sera, lorsque nous l'aurons identifié, rien d'autre que ce que les théories des arts et de la littérature appellent « style ». Bien entendu, à la fin, l'auteur modèle sera également reconnaissable en tant que style, un style tellement évident, clair, incomparable, que nous comprendrons enfin que c'est

la Voix de *Sylvie* qui commence *Aurélia* par « Le rêve est une seconde vie ».

Toutefois, le mot « style » dit trop et trop peu. Il laisse à penser que l'auteur modèle — pour citer Stephen Dedalus — se retire dans sa perfection tel le Dieu de la création, dedans, ou derrière, ou au-delà de son œuvre, occupé à se faire les ongles... Eh bien non. L'auteur modèle est une voix qui nous parle de manière affectueuse (ou impérieuse ou cachée), qui nous veut à ses côtés ; cette voix se manifeste comme stratégie narrative, comme ensemble d'instructions nous étant imparties pas à pas, auxquelles on doit obéir lorsque l'on décide de se comporter en lecteur modèle.

La vaste littérature théorique sur la narrativité, l'esthétique de la réception ou le *reader-oriented criticism*, a produit divers personnages appelés Lecteur Idéal, Lecteur Implicite, Lecteur Virtuel, Métal lecteur etc. — chacun impliquant en contrepartie un Auteur Idéal ou Implicite ou Virtuel¹. Ces termes ne sont pas toujours synonymes.

1. Sur ce sujet, je renvoie en particulier, et dans l'ordre chronologique, à : Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago, University of Chicago Press, 1961) ; Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits » (*Communications* 8, 1966) ; Tzvetan Todorov, « Les catégories du récit littéraire » (*Communications* 8, 1966) ; E.D. Hirsch jr., *Validity in Interpretation* (New Haven, Yale University Press, 1967) ; Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » (*Bulletin de la Société Française de Philosophie*, juillet-septembre 1969) ; Michael Riffaterre, *Essais de Stylistique Structurale* (Paris, Flammarion, 1971) et *Semiotics of Poetry*, (Bloomington, Indiana University Press, 1978) ; Gérard Genette, *Figures III* (Paris, Seuil, 1972) ; Wolfgang Iser, *The Implied Reader* (Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1974) ; Maria Corti, *Principi della comunicazione letteraria* (Milan, Bompiani, 1976) ; Seymour

Ainsi, mon lecteur modèle ressemble au Lecteur Implicite de Wolfgang Iser. Toutefois, pour Iser, le lecteur

fait en sorte que le texte révèle ses multiples connexions potentielles. Celles-ci sont produites par l'esprit qui élabore la matière première du texte, mais elles ne sont pas le texte lui-même — constitué uniquement de phrases, d'affirmations, d'informations, etc.[...] Cette interaction n'a pas lieu dans le texte lui-même, elle se développe grâce au processus de lecture.[...] Ce processus formule quelque chose qui n'était pas formulé dans le texte, et il représente pourtant l'intention de ce texte¹.

Ce processus s'apparente davantage à ce dont je parlais en 1962 dans *l'Œuvre ouverte*. Le lecteur modèle de mon *Lector in fabula* est en revanche un ensemble d'instructions textuelles se manifestant à la surface du texte, sous forme d'affirmations ou d'autres signaux. Comme l'a observé Paola Pugliatti,

la perspective phénoménologique d'Iser assigne au lecteur un privilège que l'on a considéré comme une prérogative des textes, celui d'établir un « point de vue », déterminant ainsi la signification du texte. Le Lecteur Modèle de Eco (1979) ne figure pas seulement comme celui qui coopère et interagit avec le texte : dans une plus large mesure — et en un certain

Chatman, *Story and Discourse* (Ithaca, Cornell University Press, 1978) ; Charles Fillmore, *Ideal Readers and Real Readers* (Mimeo, 1981) ; Paola Pugliatti, *Lo sguardo nel racconto* (Bologne, Zanichelli, 1985) ; Robert Scholes, *Protocols of Reading* (New Haven, Yale University Press, 1989).

1. *The Implied Reader*, Baltimore, The Johns Hopkins U.P., 1974, pp. 278-287.

sens dans une mesure moindre — il naît avec le texte, il représente le nerf de sa stratégie interprétative. Par conséquent, la compétence des Lecteurs Modèle est déterminée par le type d'*imprint* génétique que le texte leur a transmis [...] Créés avec le texte, prisonniers de lui, ils jouissent d'autant de liberté que le texte leur en accorde¹.

Il est vrai qu'Iser dans *l'Acte de lecture* dit que l'idée d'un lecteur implicite se réfère « à une structure textuelle qui anticipe la présence d'un récepteur », mais il ajoute aussitôt « sans nécessairement le définir ». Iser insiste sur le fait que « le rôle du lecteur ne s'identifie pas avec le lecteur fictif inscrit dans le texte² ».

Lors de mes conférences, tout en reconnaissant l'existence de ces autres composantes qu'Iser a si brillamment étudiées, je m'intéresserai surtout à ce « lecteur fictif inscrit dans le texte », en assumant que le principal devoir de l'interprétation est de l'incarner, bien qu'il ait une existence fantomatique. Si vous voulez, je me montre plus « allemand » qu'Iser, plus abstrait, ou — comme diraient les philosophes non continentaux — plus spéculatif.

En ce sens, je parlerai de lecteur modèle pour des textes ouverts à de multiples points de vue, mais aussi pour ceux qui prévoient un lecteur têtue et obéissant ; autrement dit, le lecteur modèle n'est pas l'apanage de *Finnegans Wake*, il vaut égale-

1. « Reader's stories revisited », in *Il lettore : modelli, processi ed effetti dell'interpretazione*, numéro monographique de VS 52/53, 1989, pp. 5-6.

2. Je me réfère à la version américaine, *The Act of Reading*, Baltimore, The Johns Hopkins U.P., 1978, pp. 34-36.

ment pour le *Chaix*, le texte attendant de chacun d'eux un type différent de coopération.

Certes, les instructions que Joyce donne à un « lecteur idéal atteint d'une insomnie idéale » sont sans doute plus excitantes mais on ne doit pas négliger l'ensemble des instructions de lecture qu'offre un horaire de chemins de fer.

En ce sens, mon auteur modèle non plus n'est pas forcément une voix glorieuse, une sublime stratégie : l'auteur modèle agit et se révèle jusque dans le plus immonde des romans pornos, indifférent aux raisons de l'art, pour nous dire que ses descriptions doivent stimuler notre imagination et nos réactions physiques. Et si vous voulez un exemple d'auteur modèle impudique qui se dévoile sans ambages au lecteur, dès la première page, en lui prescrivant les émotions qu'il devra éprouver, au cas où le livre échouerait à les lui communiquer, voici le début de *Pas de temps à perdre* de Mickey Spillane :

Quand vous êtes chez vous, peinard au coin d'un bon feu, douillettement vautré dans la bergère qui vient de grand-maman, vous demandez-vous, parfois, ce qui se passe au-dehors? Sûrement pas. Vous ouvrez un bouquin, et vous oubliez qui vous êtes, et vous vivez, sans bouger de votre place, les aventures imaginaires de types qui n'ont jamais existé.[...] Paraît que les Romains s'excitaient comme ça, quand ils s'asseyaient sur les gradins du Colisée pour regarder les bêtes féroces étriper une brochette d'esclaves. Ils s'étranglaient de joie et ils se flanquaient de grandes claques dans le dos lorsque les griffes déchiraient la chair des victimes.[...] Oh ! c'est épatant de pouvoir se rincer l'œil sans risquer une égratignure. D'accord. Mais les jours succèdent aux jours et jamais rien de tout ça ne vous arrive, et vous vous dites que ça n'existe pas, sinon dans les livres, et vous dormez sur vos deux oreilles. Mais ne vous y fiez pas trop : il se passe des choses, à

l'extérieur, pendant que vous lisez dans votre fauteuil.[...] Il n'y a plus de Colisée, aujourd'hui, mais la ville est plus vaste et contient plus de gens que l'arène. On n'y rencontre pas de bêtes féroces, mais les griffes de l'homme peuvent être aussi coupantes et sont deux fois plus meurtrières. Il faut être du bâtiment, et tout le contraire d'un empoté, si l'on veut rejoindre son fauteuil et le coin de son feu.[...] Il faut être du bâtiment, je le répète, et n'avoir ni les yeux ni les mains dans ses poches. Ou sinon, c'est vous qu'on étripe¹.

Ici, la présence de l'auteur modèle est explicite et sans pudeur. Il est des cas où, de manière plus impudique mais aussi plus subtile, auteur modèle, auteur empirique, narrateur et d'autres entités imprécises sont exhibées, mises en scène dans le texte narratif, avec le propos explicite de confondre le lecteur. Revenons aux *Aventures de Arthur Gordon Pym* de Poe.

Deux épisodes avaient été publiés en 1837, dans le *Southern Literary Messenger*, plus ou moins tels que nous les connaissons. Le texte commençait par « Mon nom est Arthur Gordon Pym », mettant donc en scène un narrateur à la première personne, mais il paraissait sous le nom d'un auteur empirique nommé Poe (*Figure 1*). En 1838, l'histoire entière sortait sous forme de volume, mais sans le nom de l'auteur. En revanche, il y avait une Préface signée A.G. Pym qui donnait ces aventures pour vraies, et signalait que le *Southern Literary Messenger* les avait publiées sous le nom d'un certain monsieur Poe, car personne n'aurait cru cette histoire et qu'il valait donc mieux les présenter comme une fiction narrative. Ainsi, nous

1. Mickey Spillane, *Pas de temps à perdre*, traduit de l'américain par Gilles Morris Dumoulin, Paris, Le Livre de Poche, 1950.

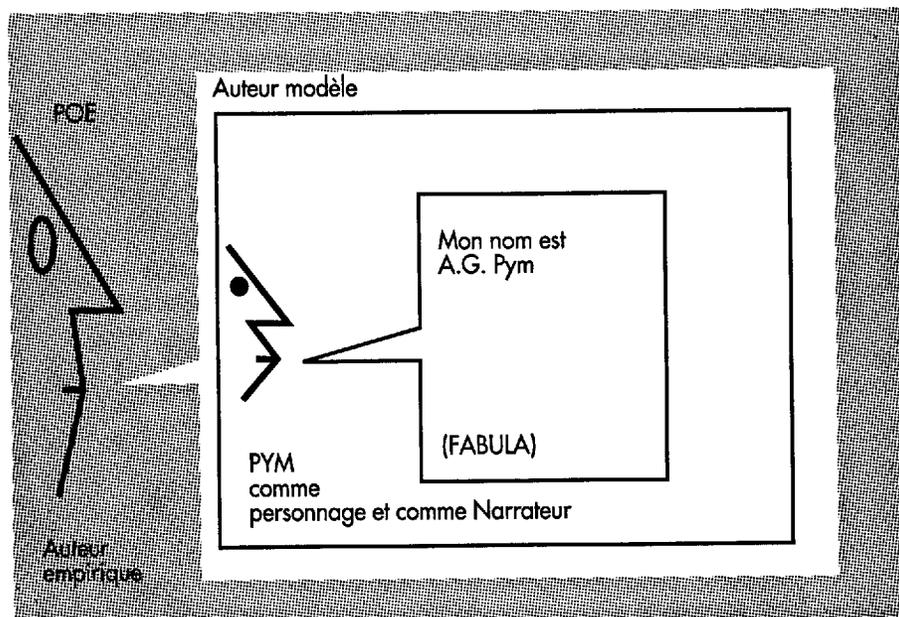


Figure 1

avons un Mr Pym, auteur empirique, qui est le narrateur d'une histoire vraie, lequel écrit une Préface ne faisant pas partie du texte narratif mais du paratexte¹. Mr Poe disparaît en toile de fond, devant une sorte de personnage du paratexte (Figure 2).

Mais à la fin de l'histoire, au moment où elle s'interrompt, intervient une note expliquant la disparition des derniers chapitres à la suite de la « mort récente de Mr Pym, si soudaine et si déplorable ».

1. Selon Gérard Genette, le paratexte est l'ensemble des messages qui précèdent, accompagnent ou suivent un texte, comme les avis publicitaires, le titre et les sous-titres, la quatrième de couverture, les préfaces, les critiques, etc.

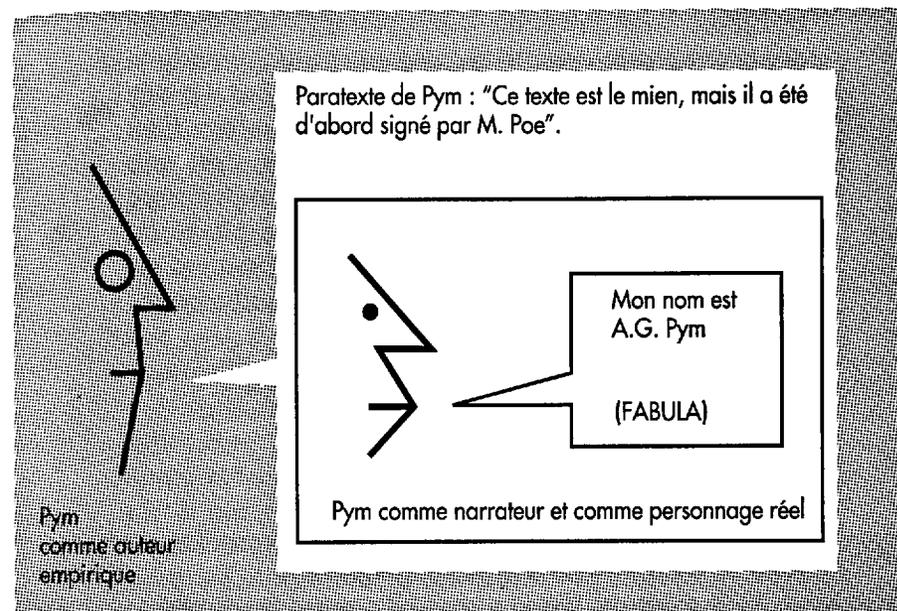


Figure 2

une mort dont les circonstances « sont déjà bien connues du public, grâce aux communications de la presse quotidienne ». Cette note, non signée (et certainement pas écrite par Mr Pym, dont on évoque la mort), ne peut être attribuée à Poe, puisqu'on y mentionne un Mr Poe comme premier éditeur, accusé en outre de ne pas avoir su saisir la nature cryptographique des figures que Pym avait insérées dans le texte.

A ce stade, le lecteur est amené à penser que Pym est un personnage fictif, qui, en tant que narrateur, parle au début du premier chapitre, et au début de la Préface, laquelle devient une partie de l'histoire et non un pur paratexte, tandis que le texte est dû à un

troisième — et anonyme — auteur empirique (auteur de la note finale — celle-ci étant un véritable exemple de paratexte), lequel parle de Poe en des termes identiques à ceux employés par Pym dans son faux paratexte. On se demande alors si Mr Poe est une personne réelle ou un personnage de deux histoires différentes, l'une racontée par le faux paratexte de Pym, l'autre dite par un monsieur X, auteur d'un paratexte authentique en tant que tel mais mensonger (Figure 3).

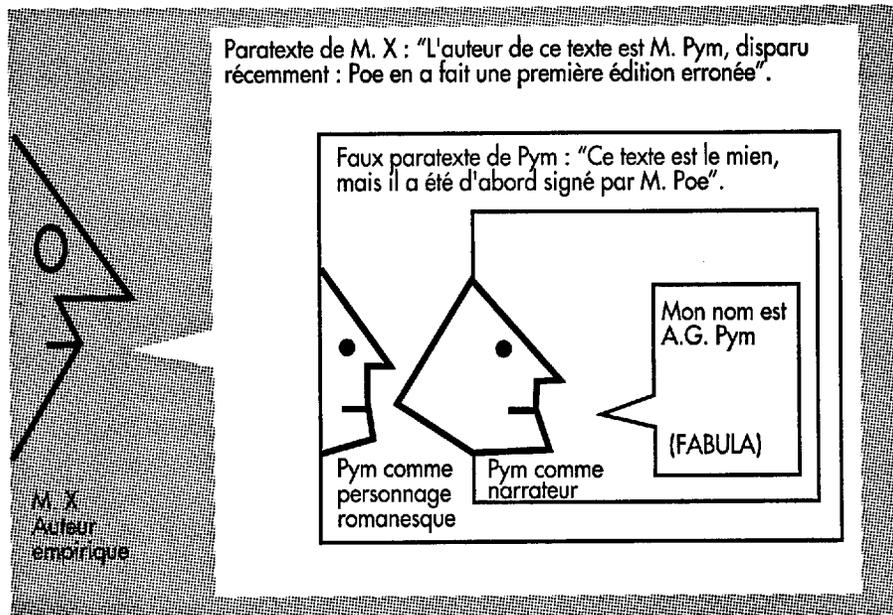


Figure 3

Enfin, ultime énigme, ce mystérieux Mr Pym commence son histoire par « Mon nom est Arthur Gordon Pym », un incipit qui non seulement anticipe le « Appelez-moi Ismaël » de Melville (ce qui serait sans importance), mais semble aussi parodier un texte où Poe, avant *Gordon Pym*, avait parodié un certain Morris Mattson, lequel avait débuté un de ses romans par « Mon nom est Paul Ulric¹ ».

Il faudrait alors approuver le lecteur qui subodore-rait que l'auteur empirique est Mr Poe, lequel a inventé un personnage donné comme réel du point de vue romanesque, Mr X, qui parle d'une personne faussement réelle, Mr Pym, qui à son tour agit comme le narrateur d'une histoire fictionnelle. Le seul hic serait que ce personnage romanesque parle de monsieur Poe (le vrai) comme s'il était un habitant de son propre univers fictif (Figure 4).

Dans cet enchevêtrement textuel, qui est l'auteur modèle ? Quel qu'il soit, il est la voix, ou la stratégie, mêlant les divers auteurs empiriques supposés, afin d'entraîner le lecteur modèle au cœur de ce théâtre catoptrique.

Revenons maintenant à la lecture de *Sylvie*. En employant un imparfait au début, la Voix — que nous avons décidé d'appeler Nerval — nous dit qu'il faut nous apprêter à écouter une évocation. Au bout de quatre pages, la Voix passe subitement de l'imparfait au passé simple et raconte une nuit passée au club après le théâtre. Ainsi, nous comprenons que nous avons toujours affaire à une évocation du narrateur, mais qu'ici il évoque un moment précis, celui où, en

1. Harold Beaver, Commentaire à E. A. Poe, *The Narrative of A. G. Pym*, Harmondsworth, Penguin, 1975, p. 250.

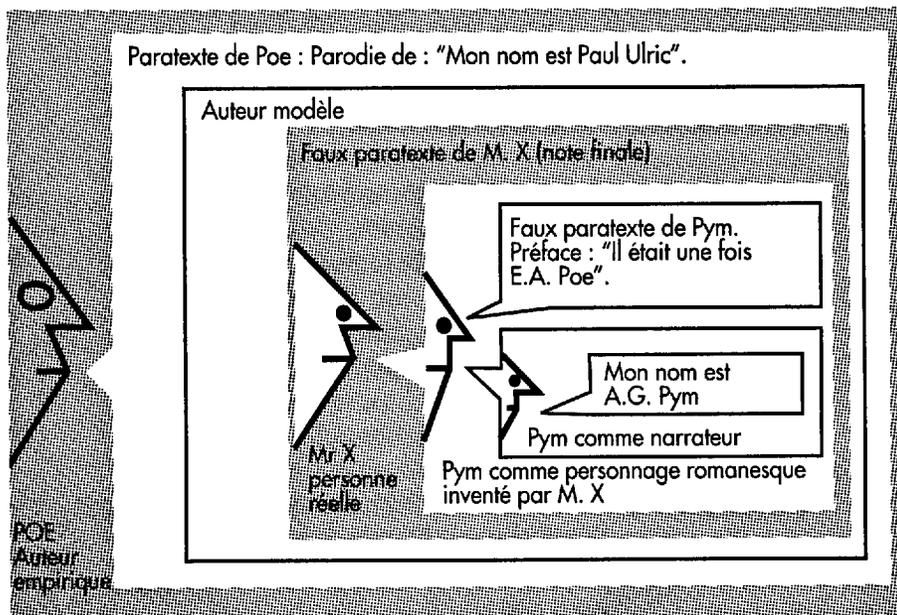


Figure 4

conversant avec un ami au sujet de l'actrice aimée depuis longtemps sans jamais l'avoir approchée, il s'aperçoit que ce qu'il aime, ce n'est pas une femme mais une image. Toutefois, puisqu'il se trouve maintenant dans la réalité fixée ponctuellement par le temps passé, en regardant un journal il apprend que, dans la réalité, ce soir à Loisy, lieu de son enfance, se déroule la traditionnelle fête de l'arc à laquelle il participait enfant, épris de la belle Sylvie.

Au deuxième chapitre, le récit reprend à l'imparfait. Le narrateur passe quelques heures en une demi-somnolence durant laquelle il évoque une fête de son adolescence. Il se rappelle la tendre Sylvie, qui

l'aimait, et la belle et superbe Adrienne, qui ce soir-là avait chanté dans le pré, apparition quasi miraculeuse, avant de disparaître à jamais derrière les murs d'un couvent...

Au troisième chapitre, entre rêve et sommeil, le narrateur se demande s'il n'aime pas toujours — et sans espoir — la même image, si, pour de mystérieuses raisons, Adrienne et Aurélie, l'actrice, ne sont pas une seule et même personne. Il est saisi du désir de retrouver le lieu de ses souvenirs d'enfant, il calcule qu'il pourrait y arriver avant l'aube, il sort, prend un fiacre et, durant le voyage, alors qu'il commence à apercevoir les routes, les collines, les villages de son enfance, il entame une nouvelle évocation, cette fois d'une période plus proche, remontant à environ trois ans. Mais le lecteur est amené à ce nouveau flux de souvenirs par une phrase qui — si nous la lisons avec attention — semble surprenante :

Pendant que la voiture monte les côtes, recomposons les souvenirs du temps où j'y venais si souvent.

Qui prononce (ou écrit) cette phrase, qui nous communique cet avertissement ? Le narrateur ? Mais le narrateur, qui se remémore un voyage advenu des années auparavant, après avoir pris place dans ce fiacre, devrait dire quelque chose comme « Pendant que la voiture montait les côtes, je recomposai — ou je me mis à recomposer, ou je me dis "allons, recomposons" — les souvenirs du temps où j'y venais si souvent ». Qui sont-ils, ou mieux qui sommes-nous, « nous » qui devons ensemble recomposer des souvenirs, et donc nous apprêter à accomplir un nouveau voyage vers le passé ? Nous qui devons le faire

maintenant (tandis que la voiture voyage en même temps que nous lisons) et non alors, quand la voiture *était* en train de monter, dans le moment passé dont parle le narrateur ? Ce n'est pas la voix du narrateur, c'est celle de Nerval, auteur modèle qui parle un instant à la première personne dans l'histoire et nous dit, à nous lecteurs modèle : « Pendant que lui, le narrateur, est en train de monter les côtes avec sa voiture, recomposons (avec lui, certes, mais aussi vous et moi) les souvenirs du temps où lui il venait si souvent en ces lieux. » (Figure 5)

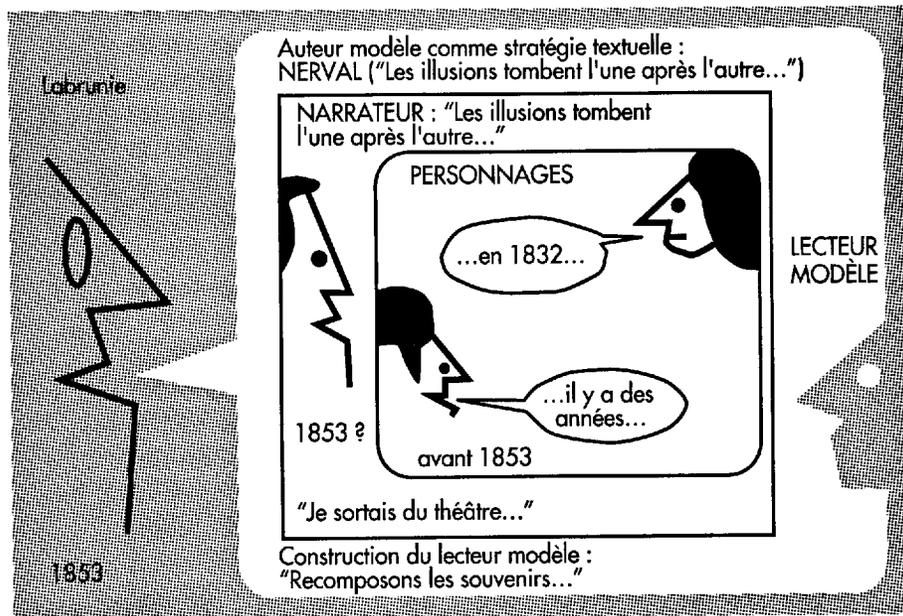


Figure 5

Ce n'est là pas un monologue, mais la réplique d'un dialogue entre trois personnes : Nerval, qui s'insère

subrepticement dans le discours du narrateur ; nous, qui sommes impliqués tout aussi subrepticement, alors que nous croyions pouvoir assister à l'aventure de l'extérieur (nous, qui croyions n'être jamais sortis d'un théâtre) ; et enfin le narrateur, qui n'est jamais laissé en dehors, car c'est lui qui venait si souvent en ces lieux (« J'y venais si souvent »).

Soit dit en passant, il y aurait beaucoup à dire sur ce « j'y » : est-ce un « là », où était le narrateur ce soir-là ? Est-ce un « ici » (où Nerval nous transporte soudain) ?

Dans ce récit où temps et espaces se fondent inextricablement, les voix s'entremêlent aussi. Mais cette fusion est orchestrée de façon si admirable qu'elle en devient imperceptible — ou *presque*, puisque nous sommes en train de la percevoir. Ce n'est pas une confusion, c'est au contraire un moment de vision limpide, d'épiphanie de la narrativité, où apparaissent les trois personnes de la trinité narrative : auteur modèle, narrateur et lecteur.

Auteur et lecteur modèle sont deux images qui ne se définissent l'une l'autre que durant et à la fin de la lecture. Elles se construisent réciproquement. A mon avis, c'est le cas pour les œuvres narratives mais aussi pour tout type de texte.

Au paragraphe 66 des *Investigations philosophiques*, Wittgenstein écrit :

— Considérons par exemple les processus que nous nommons les « jeux ». J'entends les jeux de dames et d'échecs, de cartes, de balle, les compétitions sportives. Qu'est-ce qui leur est commun à tous ? — Ne dites pas : Il faut que quelque chose leur soit commun, autrement ils ne se nommeraient pas « jeux » — mais voyez d'abord si quelque chose leur est commun. — Car si vous le considérez, vous ne verrez sans

doute pas ce qui leur est commun à *tous*, mais vous verrez des analogies, des affinités, et vous en verrez toute une série¹.

Les pronoms personnels n'indiquent pas du tout une personne empirique nommée Ludwig ou un lecteur empirique : ils représentent de pures stratégies textuelles, disposées sous forme d'appel, comme le début d'un dialogue. L'intervention d'un sujet qui parle est complémentaire à l'activation d'un lecteur modèle qui sache continuer le jeu de l'enquête sur les jeux ; et le profil intellectuel de ce lecteur, voire la passion qui le poussera à mener ce *jeu* sur les jeux, sont déterminés uniquement par le type d'opérations interprétatives que cette voix lui demande d'accomplir : considérer, voir, observer, trouver des analogies et des affinités.

De la même façon, l'auteur n'est autre qu'une stratégie textuelle capable d'établir des corrélations sémantiques, et demandant à être imitée : quand cette voix dit « J'entends », elle veut établir un pacte, selon lequel par le terme *jeu* on doit entendre les jeux de dames et d'échecs, les jeux de cartes, etc. Mais cette voix s'abstient de définir le terme *jeu*, nous invitait à le définir, ou à reconnaître qu'il ne peut être défini de manière satisfaisante sinon en terme de « similitudes de familles ». Dans ce texte, Wittgenstein n'est autre qu'un style philosophique, et son lecteur modèle n'est autre que la capacité et la volonté de s'adapter à ce style, en coopérant pour le rendre possible.

1. *Tractatus logico-philosophicus* suivi de *Investigations philosophiques*, traduit de l'allemand par Pierre Klossowski, Paris, Gallimard, 1961, p. 147.

Et ainsi moi-même, voix sans corps, sans sexe (et sans autre histoire que celle qui commence avec cette première conférence et s'achèvera à la dernière), je vous invite, Nobles Lecteurs, à collaborer à mon jeu pour nos cinq prochains rendez-vous.