

# La zone hypnotique de la littérature

Autor(en): **Merlin-Kajman, Hélène**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **57 (2010)**

Heft 1: **Fascicule français. La littérature au premier degré**

PDF erstellt am: **15.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-271546>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# La zone hypnotique de la littérature

Dans un entretien qui conclut un ouvrage collectif portant sur les « pratiques du lire », Roger Chartier et Pierre Bourdieu énumèrent les différentes raisons qui interdisent de considérer la lecture comme une pratique culturelle universelle. Non seulement ils contestent l'extension que lui avait donnée le structuralisme, avec sa tendance à voir dans toutes les pratiques culturelles – tableau, rituel, mythe, etc – des sortes de textes, susceptibles en tant que tels d'un déchiffrement interne, mais ils mettent en garde contre l'inévitable tendance du chercheur à projeter sur la lecture, cette fois-ci prise elle-même comme objet d'analyse, ses propres habitudes de *lector*, c'est-à-dire de lecteur professionnel habitué à tenir un *discours sur* les œuvres. Mais alors que Roger Chartier insiste sur l'historicité des « capacités de lecture », des « situations de lecture »<sup>1</sup>, des « protocoles de lecture inscrits dans les textes eux-mêmes », enfin, sur celle des « dispositifs de mises en imprimé »<sup>2</sup>, Pierre Bourdieu cherche à circonscrire également une autre question : la démarche savante peut-elle même se donner vraiment pour objet la lecture, si l'on entend par ce mot « un espace propre d'appropriation jamais réductible à ce qui est lu ? »<sup>3</sup>.

## Lecture naïve : lecture pré-culturelle, préconstituée socialement ?

Le raisonnement, comme toujours chez Bourdieu, est imparable. Modélisée par des lois sociales telles que l'institution scolaire, l'héritage symbolique et la valeur légitimante accordée aux livres en général et à certains textes en particulier (les *classiques*), la lecture ne ferait que renseigner sur l'économie culturelle de la société, non sur la réalité nue des pratiques :

Il est probable qu'on lit quand on a un marché sur lequel on peut placer des discours concernant les lectures. Si cette hypothèse peut surprendre, voire

---

<sup>1</sup> Pierre Bourdieu et Roger Chartier, « Comprendre les pratiques culturelles », in Roger Chartier (dir.), *Pratiques de la lecture*, Marseille, Rivages, 1985, p. 220.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 222 : « Un livre de 1530 ne se présente pas comme un livre de 1880 » (p. 223).

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 230.

choquer, c'est que nous sommes précisément des gens qui ont toujours sous la main un marché, des élèves, des collègues, des amis, des conjoints, etc, à qui on peut parler de lectures<sup>4</sup>.

Ici, Bourdieu paraît donc nous orienter vers la même conviction que celle qu'exprimait Jean-Marie Goulemot dans le même ouvrage en refusant de croire à l'existence d'une « lecture naïve, c'est-à-dire préculturelle, hors de toutes références extérieures à elle »<sup>5</sup>.

Le sociologue va cependant isoler quelque chose comme une lecture naïve, une lecture que rien d'autre n'informerait que le plaisir, « lectur[e] dont on ne peut pas parler, inavouabl[e], qu'on fait en cachette. » Mais cette lecture-ci se trouve, selon Bourdieu, proprement hors de portée du chercheur. Jamais ce dernier ne pourra atteindre que la lecture toujours déjà éclairée par du discours savant, c'est-à-dire « la lecture du non périssable, la lecture de l'éternel, du classique, de ce qui ne doit pas être jeté » légitimée par le commentaire des *lectores*. Et jamais aucune enquête ne pourra donc donner à connaître des pratiques de lecture réelles qui ne seraient pas prises dans la lecture savante puisque l'enquêté à qui l'on demande ce qu'il lit entendra fatalement : « qu'est-ce que je lis qui mérite d'être déclaré ? C'est-à-dire : qu'est-ce que je lis en fait de littérature légitime ? »<sup>6</sup>.

Mais Bourdieu nous réserve une surprise, car, de cette lecture *non sociale*, lecture naïve « de ces choses dont on ne peut pas parler », il finit par dessiner le paradigme :

J'ai dit tout à l'heure, il n'y a pas de besoin de lecture ; je dirais, un peu par jeu, que quand il s'agit de la lecture, le besoin dans sa forme élémentaire, avant qu'il soit préconstitué socialement, se manifeste dans les gares. La lecture, c'est ce qui apparaît spontanément quand on va avoir du temps à ne rien faire, quand on va se trouver enfermé seul quelque part. Ce besoin de divertissement est peut-être le seul besoin non social que peut reconnaître le sociologue<sup>7</sup>.

Certes, on voit bien ce que visent ces affirmations iconoclastes. C'est ici toute l'idée esthétique de l'art et de son autonomie qui se trouve

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 224-225.

<sup>5</sup> Jean-Marie Goulemot, « De la lecture comme production de sens », Roger Chartier (dir.), *Pratiques de la lecture*, *op. cit.*, p. 90.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 223.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 225.

ironiquement retournée. Car la seule preuve du caractère vraiment *désintéressé* d'une lecture se rencontre dans la plus décriée des expériences « littéraires » du point de vue d'une hiérarchie des valeurs esthétiques, dans la lecture la plus « naïve » qui soit, celle de la littérature de gare, c'est-à-dire celle du temps perdu et du livre que l'on peut jeter, contrairement au « classique ».

Et pourtant, Bataille pourrait ne pas être loin, puisqu'il s'agit bien là d'une pure dépense, l'éclat mystique ou la transgression en moins. Il faut en effet noter qu'aussi provocatrice qu'apparaisse la phrase de Bourdieu, elle peut entrer en écho avec d'autres assertions aussi provocatrices en leur genre, et qui tendent également à placer la lecture – la lecture authentiquement désintéressée, socialement désengagée, la lecture du pur plaisir – sous le signe de l'*indignité*.

Barthes, par exemple, avait écrit, dans le *Supplément au Plaisir du texte* paru en 1973 :

*Jouissance.* C'est le statut même de la lecture que d'être clandestine (énigme des bibliothèques publiques : ce sont des collections de clandestinité). On lit toujours furtivement : il faut du noir pour que s'opère la "décomposition sensationnelle" du sujet, la surprise profonde, le battement de cœur, qui est celui de la jouissance, de la peur<sup>8</sup>.

Certes, dans les résonances qu'elles font surgir, ces assertions de Bourdieu et de Barthes ne nous conduisent ni aux mêmes textes, ni exactement aux mêmes effets (la « jouissance » n'est pas le « divertissement »), ni aux mêmes perspectives théoriques. Pour Bourdieu, il s'agit de réserver la connaissance de la totalité de la lecture lettrée, notamment celle des « classiques », à l'investigation sociologique, et par là de soustraire *toute espèce de lecture* à la compétence des *lecteurs*, puisque la seule lecture authentiquement et naïvement fondée sur du plaisir est aussi celle qu'on *ne commente pas*. Pour Barthes au contraire, il s'agit de fonder une « théorie du texte » qui, dans le sillage de Nietzsche et Lacan, puisse faire droit à la signifiante et à la jouissance textuelles. Et contrairement au hall de gare, la bibliothèque est un lieu à coup sûr socialement *légitime*.

---

<sup>8</sup> Roland Barthes, « Supplément », *Le plaisir du texte*, in *Œuvres complètes*, éd. E. Marty, tome IV, Paris, Seuil, 2002, p. 334.

Pourtant, Barthes choisit ce lieu pour son anonymat et pour le temps socialement improductif, furtif, que sa fréquentation instaure. En ce sens, la bibliothèque publique est bien *publique* à la manière du hall de gare, non à la manière dont l'espace public peut s'opposer à l'espace privé comme le fait par exemple, du point de vue d'une histoire des modalités de l'appropriation des textes, la lecture à haute voix rassemblant un collectif d'auditeurs par différence avec la lecture du for interne. Ici, la clandestinité ou l'anonymat de la lecture plongent le lecteur dans une sorte de *no man's land* public, au sens quasi prostitué de ce terme<sup>9</sup>. Pour Bourdieu comme pour Barthes, l'expérience authentique du plaisir de lire correspond à un espace-temps qui saisit, ou jette, le lecteur hors de toute espèce de catégorisation (sociale, culturelle), raison pour laquelle, même si les « textes de jouissance » de Barthes ne sont certes pas les romans de gare de Bourdieu, en revanche, les deux chercheurs *éliminent* en partie les mêmes textes de leur perspective, à savoir les textes *classiques*, ce que Roland Barthes résume ainsi : « Quel rapport peut-il y avoir entre le plaisir du texte et les institutions du texte ? Très mince »<sup>10</sup>.

La question que je voudrais poser est la suivante : est-il absolument certain que l'on ne puisse avoir un accès (incertain) à ce plaisir sans qualité qu'à condition de se détourner des « institutions du texte » ? Le *lector* est-il condamné à le rater, à le trahir ? Plus encore, est-il sûr que l'opposition entre deux grandes façons de lire, l'une légitime, l'autre furtive, l'une savante, l'autre naïve, recoupe aussi une opposition entre des types de textes, de livres, de situations de lecture : d'un côté, des textes classiques, ou de culture, de l'autre, des textes sans statut assignable ?

La réflexion qui suit trouve son point de départ dans une expérience de lecture « non légitime » : elle a pris au dépourvu la *lector* que je suis de

---

<sup>9</sup> Jean-Marie Goulemot signale, toujours dans le même recueil où figure l'entretien entre Chartier et Bourdieu, que « Roland Barthes avait beaucoup choqué quand, dans un congrès de professeurs de français, je crois, il avait déclaré lire le plus souvent et avec le plus de profit dans ses toilettes. Il y a, en effet, dans la lecture de divertissement (et dans toute lecture) une position (attitude) du corps : assis, couché, allongé, en public, en solitaire, debout... » A cette confidence de Barthes concernant un cabinet de lecture indigne (quoique topique en son genre), Jean-Marie Goulemot associe donc spontanément la « lecture de divertissement » révélée pour Bourdieu par le hall de gare. (Jean-Marie Goulemot, « De la lecture comme production de sens », *art. cit.*, p. 91)

<sup>10</sup> Barthes (Roland), *Le plaisir du texte*, *op. cit.*, p. 257.

profession, en déconcertant la « foul[e] de présupposés positifs et normatifs »<sup>11</sup> que je pouvais avoir sur la lecture. Cette caractéristique, qui la vouait à rester cachée – ou qui du moins ne la destinait pas à devenir l’objet d’une réflexion critique –, me paraît pouvoir prendre, pour cette raison même, une valeur paradigmatique...

### **Le Comte de Monte-Cristo : lecture-rapt**

Je dois à l’insistance d’un ami la lecture du *Comte de Monte-Cristo*. Il y a maintenant près de vingt ans, convaincue par son témoignage enthousiaste, je suis partie en vacances seule avec mes deux fils qui avaient alors ce genre d’âge qui ne laisse pas beaucoup de temps à une mère, un travail universitaire urgent à finir, et le *Comte de Monte-Cristo*. Ou plus exactement, avec les deux premiers tomes de l’édition du Livre de poche, le troisième manquant chez le libraire au moment de son achat la veille de mon départ. J’en avais fait la commande, et deux semaines plus tard devait me rejoindre une personne qui l’emporterait dans ses bagages.

Quiconque a lu *Le Comte de Monte-Cristo* peut imaginer la suite du récit. J’ai commencé le roman le premier soir de mon arrivée, doucement, sans précipitation. Je ne saurais plus dire à quel épisode il m’a prise, sinon qu’à partir d’un certain moment, j’ai vaqué à mes occupations domestiques dans un état de somnambulisme avancé. Ce tempo de la lecture s’est du reste accéléré à une vitesse proprement vertigineuse, hallucinatoire, d’autant que je me suis mise à lire très tard dans la nuit, au mépris de mes capacités physiques à faire face à la fatigue causée par deux enfants dont l’un était encore un nourrisson. Quant au travail universitaire, il était passé aux oubliettes : je n’avais plus d’autre ambition que de lire le roman.

Quand je me suis vue en risque de terminer le deuxième tome bien avant l’arrivée du troisième, je me le suis fait expédier d’urgence par la poste. Il est arrivé un matin : je l’ai achevé au petit matin suivant après une nuit totalement blanche. Je me souviens d’avoir émergé de cette lecture étonnante, qui au total m’avait pris une huitaine de jours, avec un

---

<sup>11</sup> Pierre Bourdieu et Roger Chartier, *op. cit.*, p. 219.

mélange d'émerveillement, de stupeur et d'effroi, et, surtout, la sensation que ce n'était pas moi qui avais dévoré le livre mais bien lui qui m'avait dévorée en m'arrachant progressivement à tous mes projets, à tous mes comportements normés, mes sensations et presque mes sentiments habituels, faisant ainsi en quelque sorte effraction dans ma vie – agissant sur moi comme un rapt, un charme.

Une remarque immédiate s'impose. D'une part, *Le Comte de Monte-Cristo* n'est pas un roman de gare (comment du reste le lire en attendant un train ?). D'autre part, il est cité par Barthes, qui avoue le lire et le relire, comme exemple d'un texte de plaisir plutôt que comme d'un texte de jouissance, c'est-à-dire un texte dans lequel le sujet ne se décompose pas parce que la culture y est très marquée, la langue, stable et normée<sup>12</sup>. Enfin, les romans d'Alexandre Dumas font maintenant l'objet de l'attention des *lectores*. Mais, malgré les numéros d'*Europe* et de *L'Arc* consacrés respectivement en 1970 et 1971 à Dumas<sup>13</sup>, cette attention est très récente, et encore en 1993, Claude Schopp, l'éditeur du roman dans la collection Bouquins, semblait espérer d'une édition sérieuse qu'elle arrache enfin le livre à sa réception jusque là largement enfantine et lui procure « la lecture adulte » qu'il méritait<sup>14</sup>, formule qu'on peut placer en écho avec celle de Gilbert Sigaux dans sa préface à l'édition de la Pléiade, quand il oppose la lecture du feuilleton à une lecture plus réflexive, qui, prenant enfin en compte le sérieux réaliste du roman, en ferait l'« analyse sociologique »<sup>15</sup>.

---

<sup>12</sup> « [J]e lis à longueur de soirées du Zola, du Proust, du Verne, *Monte-Cristo*, *Les Mémoires d'un touriste*, et même parfois du Julien Green. Ceci est mon plaisir, mais non ma jouissance [...] » (Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, op. cit., p. 243)

<sup>13</sup> « Alexandre Dumas père », *Europe* n° 490-491, février-mars 1970, et « Alexandre Dumas », *L'Arc*, n° 71, 1<sup>er</sup> trimestre 1978.

<sup>14</sup> « Pour convaincre chacun que Dumas appartient au premier rayon des bibliothèques, il nous a semblé qu'une réédition n'était pas suffisante ; qu'il convenait d'offrir une nouvelle édition incitant à une lecture adulte de Dumas après l'inévitable première lecture d'enfance ou d'adolescence dans une collection de romans pour la jeunesse. » (Alexandre Dumas, *Le Comte de Monte-Cristo*, préface de l'édition établie par Claude Schopp, Robert Laffont, Coll. Bouquins, 1993, p. LXXXI)

<sup>15</sup> « Dumas renvoie à son époque une double image : au premier plan, le Comte et ses aventures, ses pouvoirs incroyables, des machinations qui ressortissent souvent à la féerie, et, derrière, le fond de tableau – peint au noir, mais au noir exact. Cette exactitude, des historiens et des critiques, qui n'étaient certes pas des révolutionnaires, l'ont attestée [...] Une analyse sociologique du roman est donc à faire – et à faire par des analystes des données sociales. » (Préface de l'édition présentée, annotée par Gilbert Sigaux, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1981, p. XI, je souligne). On notera que, comme Bourdieu, Gilbert Sigaux dresse une hiérarchie implicite des discours savants : les *lectores* qui ont affaire à la vérité ne sont pas les « littéraires ».

*Le Comte de Monte-Cristo* n'est donc pas totalement une lecture « légitime ». Quoique classé parmi les textes de plaisir pour Barthes, ce n'est pas un « classique » : il ne fait pas partie des lectures obligées du cursus scolaire, et je doute qu'il ait souvent été proposé en explication de textes aux épreuves d'oral des concours d'enseignement du secondaire. En revanche, pour le réhabiliter, il suffirait que l'analyse sociologique s'en empare et montre la validité socio-historique de la représentation qu'il nous offre. Car la lecture sociologique figure l'antithèse même de cette lecture naïve à laquelle le roman semble d'abord condamner son lecteur. Analyser *Le Comte de Monte-Cristo* comme un roman réaliste permettrait sans doute d'oublier cet effet de rapt qui, pétrifiant au contraire la position critique sans laquelle aucune lecture « savante » ne peut se constituer, serait responsable de l'injustice faite au roman dans l'évaluation de sa place dans la hiérarchie des œuvres.

Car une chose est sûre : cet effet est *régulièrement éprouvé*. Je ne me serais peut-être pas autorisée à fonder ma réflexion sur une expérience aussi peu « lettrée » si je ne m'étais aperçue que sa singularité se répétait<sup>16</sup>. « J'ai lu *Monte-Cristo* sans objection, sans recul, comme si j'arrivais d'une semblable planète. Ce sauveur au teint mat, à qui il arrive de se prendre pour Jésus-Christ, lisait en moi naturellement, plus que je ne lisais en lui »<sup>17</sup>, raconte l'écrivain Jean Sur dans *Europe*. Claude Schopp rapporte des lectures tout à fait analogues :

Le prince de Galles, surprenant, à quatre heures du matin, le Premier ministre de Sa Gracieuse Majesté, lord Salisbury, en train de lire un roman, lui demanda le titre de sa nuit blanche. Quelques jours après, le prince prit à part le ministre :  
« *Monte-Cristo* vous a fait sortir du lit à quatre heures et demie ; moi, c'est à quatre heures, ce matin, qu'il m'a jeté hors du mien ! »<sup>18</sup>

Et le critique ajoute :

[...] Dumas a le secret d'enchanter du prestige de ses contes les jours et surtout les nuits. Souvenons-nous de notre première lecture du *Comte de Monte-Cristo*, entre

---

<sup>16</sup> Une exception au moins, celle de Jean Dutourd : « Il est curieux que je sois aussi allergique au *Comte de Monte-Cristo* qu'au *Vicomte de Bragelonne*. Je n'ai jamais pu dépasser la vingtième page. Edmond Dantès est, selon moi, le type du raseur romantique. » (Jean Dutourd, « Un père de France », *Europe*, n° 490-491, 1970, p. 33)

<sup>17</sup> Jean Sur, « Monte-Cristo de la Cannebière », *Europe*, n° 490-491, 1970, p. 79.

<sup>18</sup> Claude Schopp, « Préface », *op. cit.*, p. I.



onze et quinze ans, qui, sous la tente de drap, dans un dortoir de province, au pinceaux lumineux d'une lampe électrique ; qui, plongé, semblait-il, dans une grammaire latine couvrant imparfaitement la longue barbe de Faria ; qui, empourpré par une bienheureuse rougeole qui enfiévrerait moins que ce que l'on lisait ; tous, yeux battus, cœur battant.

Ces récits se font écho. Toute professionnelle de la littérature que je puisse être, c'est-à-dire en principe lectrice surdéterminée socialement, *lector* selon la terminologie de Bourdieu, je ne me suis pas, en lisant *Le Comte de Monte-Cristo*, séparée du lot commun. Nulle appropriation du reste ici, nul horizon d'attente que la lecture n'ait dérangé<sup>19</sup>, y compris le projet de me « divertir » : car on programme ses loisirs ; ici, au contraire, la lecture m'avait dé-programmée, me livrant, comme chacun, à une sorte d'enfance récurrente. Ainsi, la lecture du *Comte de Monte-Cristo*, qui désordonne les coordonnées habituelles de la vie instituée, à commencer par l'alternance du jour et de la nuit, qui décompose les repères spatio-temporels, semble-t-elle parallèlement dessiner un public virtuel sans définition sociale particulière, et l'on peut partager avec François Taillandier, autre préfacier du roman, cette question, *naïve* elle aussi :

Par quelle mystérieuse vertu ce roman parvient-il à mettre d'accord les midinettes et les intellectuels, les adolescents, et les personnes âgées, les lecteurs de gauche et les lecteurs de droite, des chrétiens fervents et l'antéchrist Lénine ?<sup>20</sup>

## Le roman-feuilleton et ses paramètres

Mais peut-être cette « mystérieuse vertu » se trouve-t-elle éclairée par le contexte de production du roman, hypothèse qui permettrait à l'analyse socio-historique de rejoindre et d'expliquer la lecture de premier degré. Tout le monde en effet sait que *Le Comte de Monte-Cristo* a paru en feuilleton dans le *Journal des Débats* entre le 28 août 1844 et le 15 janvier

---

<sup>19</sup> Ceci m'empêche de ranger *Le Comte de Monte-Cristo* dans les « textes de culture » comme le fait Barthes : mais ces typologies ne peuvent qu'être approximatives. Elles servent à circonscrire une zone de la littérature dont le discours critique objectivant peine à rendre compte.

<sup>20</sup> François Taillandier, « Introduction », dans Alexandre Dumas, *Le Comte de Monte-Cristo*, Livre de Poche, 1995, tome I, p. 7-8.

1846, avec deux interruptions, l'une de sept mois, l'autre de trois<sup>21</sup>. On peut imaginer sans peine que la difficulté, pour Dumas et son collaborateur Maquet, qui menaient alors de front l'écriture de deux autres feuilletons, consistait à faire patienter leurs lecteurs, c'est-à-dire à mobiliser suffisamment leur désir de connaître la suite pour qu'ils endurent les interruptions sans accuser le journal d'une rupture de contrat. Sans doute l'art du romancier dépend-il alors largement de la forme périodique du journal<sup>22</sup>, sans doute le fil narratif doit-il être d'autant plus tendu, tenu, que le support matériel, lui, n'est pas relié, feuille volante que la parution épisodique rend encore plus volatile. Il faut bien que le lecteur devienne en quelque sorte dépendant, que sa lecture tourne à une sorte d'addiction afin qu'il reste lecteur, c'est-à-dire acheteur. Mieux encore, il faut que l'addiction, pour être économiquement valide, devienne collective, selon un processus que souligne en 1842 un observateur ironique :

Aujourd'hui pour réussir, il faut faire un feuilleton de ménage, passez-moi l'expression. Dégusté par le père et la mère, le feuilleton va droit aux enfants, qui le prêtent à la domesticité, d'où il descend chez le portier, si celui-ci n'en a pas eu la primeur<sup>23</sup>.

Peut-être enfin ce plaisir « enfantin » niveleur ou égalitaire pris à la lecture du *Comte de Monte-Cristo* n'est-il pensable qu'après la Révolution française et convient-il de rapprocher l'enfant du dortoir de province de Claude Schopp, l'homme des gares de Bourdieu et le lecteur de la salle de bibliothèque de Barthes du flâneur décrit par Walter Benjamin dans

<sup>21</sup> Cf. Claude Schopp, « Préface », *op. cit.*, p. XLI-LI.

<sup>22</sup> « [...] le récit commence par un mouvement qui mène du calme à l'agitation et se termine par un mouvement symétrique qui conduit du mouvement au calme [...] On voit ici l'influence des conditions de production sur la structure du roman : les contraintes de la "suite au prochain numéro" obligent à ralentir le mouvement, à créer le suspens qui tient en haleine le lecteur et introduit le calme de la tension avant et après le mouvement. » (Jean Molino, « Alexandre Dumas et le roman mythique », dans *L'Arc*, *op. cit.*, p. 64). Dans un livre important, Marie-Eve Thérénty a par ailleurs montré comment c'était tout l'art du romancier, au-delà du cas du roman-feuilleton, qui était informé par l'écriture journalistique, ce qui explique selon elle une pratique générale de ce qu'elle appelle une « poétique de la mosaïque » : Marie-Eve Thérénty, *Mosaïques. Être écrivain entre presse et roman (1829-1836)*, Paris, Honoré Champion, 2003.

<sup>23</sup> Il s'agit de l'écrivain et économiste Louis Reybaud. Cité par Florent Montclair, *Roman feuilleton et théâtre. L'adaptation du roman feuilleton au théâtre*, dir. Florent Montclair, Presses du Centre Unesco de Besançon, 1998, p. 11.

son *Charles Baudelaire*, individu anonyme et nonchalant « à qui le feuilletoniste enseigna l'art de se laisser conduire par la foule »<sup>24</sup> :

La foule – rien ne s'est présenté aux écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle investi de plus de missions. Parmi les larges couches sociales qui prenaient l'habitude de la lecture, elle commença à se constituer en public. Elle entreprit de distribuer des mandats ; comme les donateurs dans les tableaux du Moyen Age, elle exigea de retrouver son visage dans les romans qu'elle lisait [...] Ce n'est point un hasard si *Les Mystères de Paris* allaient fournir à Marx une occasion de prendre nettement position<sup>25</sup>.

Benjamin rapporte la vogue du roman-feuilleton et de l'intrigue policière non seulement à la fonction et aux modalités politico-économiques du développement de la presse au XIX<sup>e</sup> siècle, mais aussi au développement urbain et à la naissance de nouveaux lieux publics comme le boulevard, qui ont pour propriété selon lui de dissoudre l'espace public au sens classique du terme, en rendant les êtres humains indistincts, comme la marchandise.

Le roman-feuilleton, en somme, produirait un plaisir de masse, comme le suggérait Jean Tortel en jouant sur le sens du mot :

Masse mal définissable, donc, à travers ses avatars généreux et malhonnêtes ; illuminée et trouble, traversée de phosphorescences ou magmas illisible. Assez monstrueuse. Quantitativement : par le nombre de pages et le nombre de lecteurs acquiesçant sans résistance, de beaucoup la plus importante entreprise romanesque du siècle<sup>26</sup>.

A la masse des pages correspondrait la masse des lecteurs – mais aussi, les lecteurs comme masse, et ceci en deux sens que *Le Comte de Monte-Cristo* illustrerait de façon particulièrement réussie et spectaculaire. Le premier concerne le représenté lui-même – l'illusion référentielle. Outre qu'on a pu montrer comment le roman traduisait « le caractère complexe et hybride de la société sous la monarchie de juillet » sous laquelle il parut,

---

<sup>24</sup> Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot, 1982, p. 166.

<sup>25</sup> Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 164.

<sup>26</sup> Jean Tortel, « Un instrument de l'aliénation des masses », *Europe* n° 542 (« Le Roman feuilleton »), juin 1974, p. 159.

comme l'illustrerait par exemple l'épisode du carnaval romain, emblème « de ces mutations sociales incessantes »<sup>27</sup>, ou bien comment il représentait « la société de la Restauration, avec ses affairistes, ses banquiers, ses magistrats et ses militaires passés au service de Napoléon à celui du roi, ses escrocs de haut vol », bref, comment il peignait « dans son élaboration l'ère de la démocratie »<sup>28</sup>, de nombreux critiques ont noté aussi comment le roman du complot et de la vengeance répondait de façon spécifique à l'angoisse d'illisibilité et de mutabilité du monde née de la décomposition des anciennes hiérarchies sociales<sup>29</sup>. Et bien loin de voir dans le roman, comme Gilbert Sigaux, une œuvre authentiquement réaliste – c'est-à-dire ayant une fonction cognitive –, Jean Tortel va jusqu'à affirmer que, « instrument de l'aliénation des masses », le roman-feuilleton tel que *Le Comte de Monte-Cristo* l'emblématise est « le produit d'une idéologie mystificatrice, en ce sens que la société tout entière est suspendue au Héros solitaire et gravite en fonction de sa toute puissance » :

Le Héros contredit toute valeur bourgeoise, mais assure ainsi sa propre domination. Criminel ou justicier, il règne : rassure, écorche, pardonne, terrorise, répand ses bienfaits, poursuit sa vengeance : Rodolphe, Monte-Cristo, Rocamboles (et pourquoi pas Vautrin ?)<sup>30</sup>.

## Plaisir de masse, plaisir hypnotique

Et c'est là que se greffe le second aspect de ce que j'ai appelé le plaisir de masse. Plus d'un critique a relevé l'effet proprement hypnotique provoqué par le comte de Monte-Cristo sur son entourage : ce serait de là qu'il se propagerait sur ses lecteurs. « [H]omme-concept à l'extension illimitée », écrit Jean Sur, « [s]on objet est de stupéfier, de pétrifier »<sup>31</sup>,

---

<sup>27</sup> Anne-Marie Callet-Bianco, « Un projet romantique : la quête de la totalité chez Balzac et Dumas », in Chantal Massol (dir.), *Stendhal, Balzac, Dumas : un récit romantique ?*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2006.

<sup>28</sup> Gilbert Sigaux, « Du fait divers au mythe », in *L'Arc*, « Alexandre Dumas », n° 71, 1<sup>er</sup> trimestre 1978, p. 82.

<sup>29</sup> Cf. Sarah Momberg, « L'envers de l'histoire contemporaine. Conjurations, complots et sociétés secrètes, moteurs souterrains du récit romanesque romantique », dans Chantal Massol (dir.), *op. cit.*

<sup>30</sup> Jean Tortel, *art. cit.*, p. 160.

<sup>31</sup> Jean Sur, *art. cit.*, p. 80.

tandis que Michel de Certeau analyse plus précisément les ressorts de la force qui investit les « héros éponymiques d'Alexandre Dumas » : grâce à elle, le héros « a le pouvoir non pas directement de voir ou de savoir lui-même, mais de *faire voir*, de *faire savoir* ou de *faire dire* le vrai à ses interlocuteurs ». Et il ajoute que cet « étrange pouvoir de transfert »

est au fond le pouvoir d'un historien qui ferait dire leur ou la vérité aux morts qu'il visite, – en somme, un Michelet. Et, de fait, le magnétiseur ou l'hypnotiseur doit faire entrer ses sujets « en sommeil » pour qu'ils voient et parlent. Alors paraissent « nus et sans voile » quelques-uns des « petits secrets » qui déterminent la grande histoire<sup>32</sup>.

Michel de Certeau nous ouvre ici la compréhension de ce qui ménage le passage entre l'action d'un héros fascinant ses interlocuteurs à l'intérieur de la fiction et l'action du roman fascinant ses lecteurs, et l'on pourrait dresser la liste des mécanismes textuels qui communiquent une telle « force »<sup>33</sup>. Omniprésence de l'hypotypose d'abord – cette figure qui « fait voir » une scène du passé comme si elle faisait retour, intacte, à travers l'émotion traumatique de la voix qui la porte, et dont Florence Dumora a montré la proximité à la fois formelle et psychologique avec l'illusion onirique<sup>34</sup> –, au point qu'il n'est pas rare que la narration emprunte cette figure pour décrire une situation de parole qui, dans le représenté, passe elle-même par l'hypotypose<sup>35</sup> ; temps de la lecture marquée par une attente de même nature que celle des personnages eux-

---

<sup>32</sup> « Avec cette prolifération de points d'évanouissement qui fascinent l'attention d'Alexandre Dumas, vient un temps-serpent qui rejoint peut-être celui du sommeil provoqué par l'hypnotiseur et qui ne connaît pas les différences de lieux [...] » (Michel de Certeau, « Quiproquo. Le "Théâtre historique" », in *L'Arc*, *op. cit.*, p. 32 et 33)

<sup>33</sup> L'article passionnant de Jean Molino dans *L'Arc* met en lumière d'autres éléments de ce qu'il analyse, quant à lui, comme un fonctionnement mythique du roman.

<sup>34</sup> Florence Dumora, *L'œuvre nocturne. Songe et représentation*, Paris, Champion, 2005, notamment p. 257.

<sup>35</sup> Cf. par exemple le récit que, sur l'ordre de Monte-Cristo qui répond exactement ici à l'analyse de Michel de Certeau (il fait voir, ressuscite les morts, manipule ses interlocuteurs en les convoquant à leur insu sur la scène meurtrière où leurs pères se sont rencontrés), Haydée fait à Albert le récit du « sort de son père » : à l'hypotypose du récit de la jeune fille répond celle de sa description par les yeux d'Albert (presque une triple hypotypose, donc) : « Albert, sans savoir pourquoi, frissonna en entendant ces paroles prononcées avec un indéfinissable accent de hauteur et de dignité ; il lui sembla que quelque chose de sombre et d'effrayant rayonnait dans les yeux de la jeune fille, lorsque, pareille à une pythonisse qui évoque un spectre, elle réveilla le souvenir de cette sanglante figure [...] » (Alexandre Dumas, *Le Comte de Monte-Cristo*, Paris, Le Livre de poche, 1995, tome II, p. 289)

mêmes, ce qui produit, de la plus petite séquence à la plus grande, une sorte de curiosité panique<sup>36</sup> ; enfin, présence constante d'un narrateur aussi puissant que le héros, un narrateur qui n'est pas seulement omniscient mais surtout tout puissant, agissant à l'égard de ses personnages exactement comme la Providence, c'est-à-dire *montrant* sans cesse le projet de sa création.

Car on voit toutes les ficelles, toutes les invraisemblances qui font se mouvoir les personnages selon le bon plaisir de la puissance destinale de l'écriture ; mais loin qu'elles dissuadent le lecteur de croire<sup>37</sup>, elles l'attachent au contraire d'autant plus que, tout énorme qu'elle puisse être, cette force s'auto-démontre en opérant à tous les niveaux de la fiction : rythme, éclats du visible, émotions, organisation mimétique... Elles le droguent et l'exaltent comme le haschich abondamment utilisé par le héros selon une *énormité* analogue. Et l'on peut certes appliquer au roman de Dumas ce qu'Hélène Spengler dit de la mise en scène de l'énergie dans le récit stendhalien et balzacien : « Il existe une correspondance entre l'énergie diégétique et l'énergie de la narration et du style »<sup>38</sup>.

Hélène Spengler parle de « stratégie *galvanique* »<sup>39</sup>. C'est là bien sûr que s'éclaire complètement le second sens du plaisir de masse que j'évoquais :

---

<sup>36</sup> Petite séquence : cf. par exemple le moment où Edmond Dantes se glisse à sa place dans le sac enfermant le cadavre de Faria. L'écriture ressemble à du remplissage d'autant plus paradoxale que le paragraphe commence par « Et sans perdre le temps de revenir sur cette décision » : mais chaque étape est décrite, culmine à « jeta ses haillons pour qu'on sentît bien sous la toile les chairs nues », et finalement, étourdissant le lecteur, réussit à procurer un équivalent hallucinatoire de l'opération. Grande séquence : on peut songer par exemple à la peur, de loin en loin signifiée, qui hante Mercédès à propos du sort réservé par Monte-Cristo à Albert – comme elle nous hante aussi.

<sup>37</sup> Jean Sur, encore : « Ce qui m'intrigue aujourd'hui, c'est d'avoir tellement "marché" [...] Car toutes les objections que je pourrais élever n'empêchent pas Monte-Cristo de me toucher comme à douze ans. A certains signes, à certaines anecdotes, à certains personnages, je sais que je suis un échantillon identique au jeune lecteur que j'étais, que l'expérience est raisonnable, qu'elle peut être tentée. » (*art. cit.*, p. 79)

<sup>38</sup> Hélène Spengler, « Système et mises en scène de l'énergie dans le récit romantique selon Stendhal et Balzac », in Chantal Massol (dir.), *op. cit.*, p. 95. Si l'on rapproche cet aspect de l'omniprésence de l'hypotypose dans *Le Comte de Monte-Cristo*, alors on peut y voir à nouveau réunies les deux figures de l'*enargie* (évidence) et de l'*énergie* (efficacité) du style, distinguées à partir du XVII<sup>e</sup> siècle mais confondues jusque-là, non sans raison, comme le souligne Florence Dumora : car « ces deux valeurs de la représentation, visuelle et dynamique, caractérisent aussi le songe, mixte d'image et de récit, de vision et de mouvement [...] ». (Florence Dumora, *op. cit.*, p. 261, note 4)

<sup>39</sup> « Par-delà les singularités irréductibles des auteurs, la notion d'énergie se révèle un concept-outil opérant pour définir une poétique romantique, en même temps qu'un remarquable instrument d'analyse des écritures. Le récit romantique serait ainsi avant tout le *roman de l'énergie*, de sa nostalgie ou de sa perte ; sa poétique, une stratégie *galvanique*. » (*Ibid.*, p. 99)

le lecteur hypnotisé par le roman *devient masse*, ce qui signifie que, tout solitaire qu'il puisse être, il se dissout, en lisant, dans une sorte de force collective pressentie *in absentia*, illustrant l'affirmation de Freud selon laquelle la relation hypnotique est « une formation de masse à deux »<sup>40</sup>. Le narrateur du *Comte de Monte-Cristo* serait ce que Freud appelle, à la suite de Le Bon, un *meneur* – un meneur de lecteurs ; et par là se confirmeraient aussi les intuitions fondamentales de Benjamin sur l'importance de la foule pour l'écriture du roman feuilleton.

Foule ou masse, aliénation mythifiante : ces traits inscriraient donc indubitablement *Le Comte de Monte-Cristo* dans son époque, comme Jean Molino le montre encore par une dernière caractéristique du XIX<sup>e</sup> siècle expliquant selon lui d'une part, la surabondance des mythes dans le roman, d'autre part, l'évidente divinisation de Monte-Cristo qui ressuscite comme le Christ à l'âge de trente-trois ans en s'échappant du château d'If et possède « les attributs essentiels de Dieu, l'omniscience, la toute-puissance et la volonté »<sup>41</sup> :

Le mythe réapparaît à cause du processus même dans lequel certains voulaient voir sa fin. La critique de la religion, « condition de toute critique », selon Marx, n'a pas conduit au désenchantement d'un monde vidé de l'illusion et dominé par le rationalisme technique et bureaucratique. Elle [...] ne dissout pas les mythes, elle libère l'espace où ils peuvent à nouveau s'inscrire<sup>42</sup>.

Mais si tel est le cas, la capture qui a été la mienne en lisant *Le Comte de Monte-Cristo* ne serait pas exactement une lecture naïve au sens où les propositions de Bourdieu ou de Barthes permettaient d'en amorcer la compréhension. Car elle ne procéderait pas exactement d'un besoin *préconstitué* socialement : le plaisir pris au roman trouverait ici en effet une explication historique précise (contraintes du feuilleton, naissance du boulevard, libéralisme économique et politique, anonymat de la foule, etc), et le besoin de divertissement non social figuré par Bourdieu par le

---

<sup>40</sup> Sigmund Freud, *Psychologie des masses*, in *Œuvres complètes*, Paris, PUF, tome XVI, 1991, p. 53.

<sup>41</sup> Jean Molino, *art. cit.*, p. 61.

<sup>42</sup> Jean Molino, *ibid.*, p. 57. Ainsi s'explique selon lui « la surabondance des schèmes mythiques » dans le roman : « une fois admis qu'on peut utiliser [les grands paradigmes religieux] et qu'ils sont les outils capables de rendre compte de l'existence humaine, dès qu'on les a transposés de l'ordre divin à l'ordre humain, ils arrivent tous à la rescousse et se superposent dans la confusion. » (*ibid.*, p. 63)

roman de gare se révélerait un besoin socialement et historiquement construit, auquel nous, lecteurs du début du XXI<sup>e</sup> siècle, participerions encore en tant qu'individus modernes vivant en démocratie, c'est-à-dire dans des sociétés sans ordres ni statuts et libérées de l'institution religieuse, prêts à croire au complot des banques ou de la justice et à suivre, plus ou moins innocemment, un meneur mythique, au moins par une fiction interposée, le temps de quelques nuits...

Cette hypothèse, qu'on peut appeler historiciste par différence avec les hypothèses anthropologiques de Bourdieu ou de Barthes, confirmerait également au passage les thèses de Roger Chartier pour qui les formes matérielles qui véhiculent les textes sont déterminantes pour comprendre leur signification et les modalités de leur lecture<sup>43</sup> : le roman devrait son pouvoir particulier à la forme initiale du feuilleton, et l'on pourrait facilement s'expliquer qu'une fois libéré de son support matériel à parution périodique, une fois offert à la consommation comme *livre*, c'est-à-dire comme objet n'opposant plus aucune limite, aucune interruption à l'opium du texte, ce dernier provoque une sorte de dérapage temporel, contraignant quasiment le lecteur à ne pouvoir le lâcher qu'une fois le livre achevé.

L'hypothèse est probante, à condition toutefois d'apercevoir une première conséquence évidente, qui réamorçait le questionnement initial. Quoique historiquement motivé par les contraintes du feuilleton, le texte – le texte lui-même – s'en trouverait alors intrinsèquement marqué, ce qui interdirait de penser son ancrage historique sur le mode nominaliste qui est celui de Roger Chartier lorsqu'il écrit par exemple : « Le 'même' texte, fixe dans sa lettre, n'est pas le 'même' si changent les dispositifs de son inscription ou de sa communication »<sup>44</sup>.

A supposer que la dépendance du roman à l'égard de la forme du roman feuilleton suffise à expliquer l'effet de rapt qu'il produit sur son lecteur, le support matériel en ce cas ne l'aurait pas informé comme un

---

<sup>43</sup> « Contre la représentation, élaborée par la littérature elle-même, selon laquelle le texte existe en lui-même, séparé de toute matérialité, on doit rappeler qu'il n'est pas de texte hors le support qui le donne à lire (ou à entendre) et qu'il n'est pas de compréhension d'un écrit, quel qu'il soit, *qui ne dépende des formes dans lesquelles il atteint son lecteur.* » (Roger Chartier, *Au bord de la falaise*, Paris, Albin Michel, 1998, pp. 76-77, je souligne)

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 270.



pur support, mais aurait bel et bien déterminé son mode de *signifiance*, pour reprendre ce concept par lequel Roland Barthes désignait, après Julia Kristeva, « le sens en tant qu'il est produit sensuellement »<sup>45</sup> : et cette signifiance se conservant, voire s'accroissant avec le changement des « dispositifs de son inscription ou de sa communication », il faudrait bien en conclure que cet effet dépendrait principalement d'une certaine fixité de la lettre du texte.

## Naïveté, « enfance », et « zone de contact » hypnotique

Mais à force d'historiciser cette expérience de lecture qui s'est d'abord offerte comme un désordre majeur de toutes les coordonnées de l'existence, une capture hors du temps et de l'espace, une quasi possession, – c'est-à-dire comme un effet de lecture connu de longue date, il suffit de songer à Don Quichote pour s'en convaincre – on risque de rater son fondement premier, qui est peut-être aussi, par hypothèse, le fondement général de toute lecture *naïve*.

Au XVII<sup>e</sup> siècle, un auteur vertigineusement subtil a été célébré pour sa « naïveté » : il s'agit de La Fontaine, qui a sans cesse comparé ses fictions à des songes et le plaisir pris à les écouter à un charme. Deux fables aident plus précisément à prendre la mesure de ce qu'il signifiait par là, et qui n'était certes pas que théorique<sup>46</sup>.

*Le Renard et les Poulets d'Inde* présente un renard qui n'arrive pas à attraper des dindons parce que les volailles se sont réfugiées sur un arbre et que, de plus, « [l]a lune alors luisant » lui rend difficile de se cacher. Mais grâce à l'inventivité du rusé, elle va se faire décor et éclairage de théâtre :

Lui, qui n'était novice au métier d'assiégeant,  
Eut recours à son sac de ruses scélérates,  
Feignit vouloir gravir, se guinda sur ses pattes,  
Puis contrefit le mort, puis le ressuscité.

---

<sup>45</sup> Roland Barthes, *op. cit.*, p. 257.

<sup>46</sup> Je veux dire par là qu'à l'exclusion de Florence Dumora, la critique, en retraçant l'*histoire des idées* dans laquelle se situe la pensée de La Fontaine (scepticisme, épicurisme, etc), oublie de se pencher sur la *vérité empirique* de ce qui est signifié par là.

Harlequin n'eût exécuté  
 Tant de différents personnages.  
 Il élevait sa queue, il la faisait briller,  
 Et cent mille autres badinages.  
 Pendant quoi nul dindon n'eût osé sommeiller :  
 L'ennemi les lassait en leur tenant la vue  
 Sur même objet toujours tendue.  
 Les pauvres gens étant à la longue éblouis,  
 Toujours il en tombait quelqu'un [...]

Fable fascinante, car nous sentons bien que pour un peu, n'était le cadre de la représentation qui nous fait attendre la morale, c'est-à-dire notre réveil critique, nous tomberions nous aussi, hypnotisés par la brève hypotypose du fabuliste qui nous fait miroiter les cent mille badinages du renard défiant les lois rationnelles, les repères spatio-temporels, mimant l'annulation de la frontière des vivants et des morts, captivant le regard autour du leurre de sa queue. « Eblouis » par la métamorphose virtuose du renard, les dindons, quant à eux, tombent *en masse* – ce qui pourrait justifier la condamnation que Platon fait de la mimésis.

Mais la comparaison du renard avec Harlequin rencontre une limite évidente, du moins pour les *Fables*. Contrairement aux lecteurs, les malheureux dindons subissent leur hypnose sans en tirer aucun bénéfice de plaisir, tandis qu'à l'inverse, contrairement au renard, le fabuliste ne fait pas tomber les lecteurs dans le piège du songe-mensonge pour les détruire. Plutôt pour leur *faire voir* – comme le disait Michel de Certeau des héros de Dumas – ce qu'ils ne pourraient pas voir sans ce charme. L'éveil passe par une certaine mise en sommeil – ce qui est la définition de l'hypnose selon François Roustang<sup>47</sup> – que figure peut-être la contre-façon du mort et sa résurrection, grandes affaires humaines sur le très long terme de la culture, à n'en pas douter.

La célèbre fable intitulée *Le Pouvoir des fables* illustre cet effet paradoxal<sup>48</sup>. Un orateur, Démosthène peut-on présumer, s'y trouve dans la même situation initiale que le renard : il ne parvient pas à attraper son

<sup>47</sup> François Roustang, *Qu'est-ce que l'hypnose ?*, Paris, Minuit, 1994.

<sup>48</sup> On aurait pu également convoquer à ce propos *L'Homme et son image*, fable allégorique de la lecture des *Maximes* de La Rochefoucauld.

auditoire. Mais il a une meilleure raison que lui de vouloir le faire, car la patrie est en danger. Il y va donc, cette fois, du « commun salut ». Or,

On ne l'écoutait pas : l'orateur recourut  
A ces figures violentes  
Qui savent exciter les âmes les plus lentes.  
Il fit parler les morts, tonna, dit ce qu'il put.  
Le vent emporta tout [...]

« L'animal aux têtes frivoles » n'écoute pas, ne se *rassemble* pas : l'invocation explicite aux morts est sans poids, la technique oratoire, même les figures sublimes capables en principe de *galvaniser* l'auditoire, échouent. « Que fit le harangueur ? Il prit un autre tour » :

Cérès, commença-t-il, faisait voyage un jour  
Avec l'Anguille et l'Hirondelle :  
Un fleuve les arrête ; et l'Anguille en nageant,  
Comme l'Hirondelle en volant,  
Le traversa bientôt. L'assemblée à l'instant  
Cria tout d'une voix : Et Cérès, que fit-elle ?

Cette fois-ci, le charme a pris, et l'orateur peut s'exclamer : « Que ne demandez-vous ce que Philippe fait ? ». La morale s'amorce alors dès le dénouement :

A ce reproche l'assemblée,  
Par l'apologue réveillée,  
Se donne entière à l'orateur :  
Un trait de fable en eut l'honneur.  
Nous sommes tous d'Athènes en ce point ; et moi-même,  
Au moment que je fais cette moralité,  
Si *Peau d'âne* m'était conté,  
J'y prendrais un plaisir extrême,  
Le monde est vieux, dit-on : je le crois, cependant  
Il le faut amuser encor comme un enfant.

La fable avait commencé par une longue dédicace à M. de Barillon, ambassadeur de France en Angleterre dans un moment de tension entre les deux couronnes, où le fabuliste s'excusait de ne lui présenter que « des contes vulgaires » comme ceux « Du lapin et de la belette ». Louis Marin a montré la complexité du piège narratif qu'elle monte, forçant le

destinataire lui-même à une sorte d'attention flottante dont la fable ne lui donne pas une clef explicite, se contentant d'imprimer à sa lecture une direction sensible qui comprenne une patrie en danger et un rôle d'orateur :

Le pouvoir de l'orateur n'est donc point celui de l'éloquence, le discours, ses figures et ses images, mais celui du récit : pouvoir de la fable, mais à condition de le bien entendre. La question du peuple manifeste son désir de savoir la suite et la fin de l'histoire. Cérès, que fit-elle ? La question de l'apprenti structuraliste manifeste son désir de savoir le code, la signification de l'allégorie. Phillippe est-il Cérès, est-il la rivière ?

Mais, interrompue, la fable n'est pas décodable. « En fin de compte, c'est parce que *l'orateur monte le piège et le montre* (le démontre) qu'il piège son auditoire, qu'il réalise son objectif, qu'il gagne »<sup>49</sup>, conclut Louis Marin. On peut faire une hypothèse moins agonistique (ou moins mécaniste<sup>50</sup>) : le charme repose sur la suspension de toute espèce de logique, suspension proprement confondante qui libère une « enfance » anhistorique, a-sociale – comme le songe –, orateur compris, puisqu'il a dû lui-même « régresser » à cet état d'apesanteur imaginaire pour pouvoir y puiser l'énergie du plaisir pris aux fictions.

### Conclusion : un critère du « texte classique » ?

Jusqu'à quel point pouvons-nous mobiliser la fable de La Fontaine comme une clef de lecture, ou plutôt une entrée, pour comprendre, non pas le *sens* du *Comte de Monte-Cristo* (ce qui serait proprement absurde), mais le point d'impact, ou la zone, où se joue, en nous, le plaisir qu'il nous fait, proche de l'hypnose, plaisir enfantin, plaisir « naïf » ?

Pour accepter l'hypothèse selon laquelle la leçon du fabuliste pourrait nous concerner encore, et surtout, nous concerner même comme lecteurs du *Comte de Monte-Cristo*, il faut accepter que, sous des discours critiques ou poétiques variables au fil des époques, quelque chose se soit

---

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>50</sup> Je veux dire par là que Louis Marin conçoit le piège comme une machinerie, et une machine, avec des rouages rhétoriques parfaitement analysables, ce qui n'est pas exactement un « charme ».

dit de façon récurrente pour essayer de nommer, et parfois d'expliquer, un effet littéraire (mais aussi bien, artistique) très proche de la transe, de l'hypnose, ou du songe. Entendons ici par hypnose un état tel qu'il fait venir au premier plan de l'expérience sensible ce que François Roustang appelle « zone de contact »<sup>51</sup>, où l'individu entre dans un rapport d'échange en partie indifférencié avec autrui et qui a pour particularité, selon lui, de ne pas obéir exactement au temps historique : une zone émotionnelle qui ne *devient* pas, mais qui soutient, plus ou moins heureusement, le rapport de chacun au temps historique, tissant de la sorte un temps biographique plus ou moins réussi socialement.

Dans le cas des œuvres littéraires qui ont affaire à la représentation (et non pas seulement à la voix, au son, à la musique), cette expérience se spécifierait en « *quasi* mise en songe de leur destinataire », selon l'analyse de Florence Dumora, c'est-à-dire, comme le songe, en « affaire de revenants » : « retour, par le réveil, et redoublement, par l'énergie [des] images », articulant ainsi « les deux sens du préfixe de la re-présentation »<sup>52</sup>.

Evidemment, toutes sortes d'interrogations surgissent alors, ou plutôt, ressurgissent. Car si la réflexion nous a ainsi menés à récuser l'explication du plaisir naïf par une simple contextualisation historique, faut-il pour autant ignorer que ce plaisir donne lieu, régulièrement, à des querelles ou des débats eux parfaitement historiques ? Faut-il ignorer la dimension politique des textes littéraires, leur efficacité morale, didactique, rhétorique, l'éventuelle turbulence socio-politique introduite par le fait qu'ils *mélangent* les êtres, perturbent l'ordre moral, dérangent les classifications sociales instituées ?

Dans un article consacré au régime de l'exemplarité dans l'œuvre de Balzac où il s'efforce de prendre en compte « des effets symboliques

---

<sup>51</sup> « Le corps propre, le corps humainement animé, est constitué par le contact, n'existe pas sans lui, et, à l'inverse, le constitue. Le corps propre est et ne peut être que relationnel, corps social, pourrait-on dire. Il n'est que par la relation et la relation n'est pas sans lui [...]. Si l'on souhaite guérir quelques blessures, le corps propre, à la fois garant de l'individuation et capacité de rapport aux choses et aux personnes, doit être ramené au niveau des sensations de contact qui le constituent [...]. C'est dire que le thérapeute doit retrouver pour lui-même le niveau qui rend possible les premiers contacts formateurs. » Pour François Roustang, ce niveau est aussi celui qui produit la musique, la littérature, l'art en général, et bien sûr, l'hypnose : raison pour laquelle c'est par l'hypnose que le thérapeute peut entrer en contact avec cette zone constitutive de l'humain. (François Roustang, *Comment faire rire un paranoïaque ?*, Paris, Odile Jacob, 2000, p. 14)

<sup>52</sup> Florence Dumora, *op. cit.*, pp. 526-527.

historiquement avérés de la littérature » sans les réduire aux seuls effets de l'illusion référentielle, Jérôme David inscrivait ses questions dans le sillage des analyses de Jacques Rancière concernant le « partage du sensible »<sup>53</sup> :

quelles polarisations les œuvres littéraires engagent-elles dans le partage du sensible qu'elles opèrent ? Quelles catégories descriptives les différentes pensées du roman du XIX<sup>e</sup> siècle coordonnent-elles dans leur dynamique de référenciation et de mise en récit ? Quelles formes de liens ces catégories entretiennent-elles avec les notions privilégiées durant les mêmes années dans les récits d'historiens, les tableaux d'enquêteurs ou les monographies ethnologiques ?<sup>54</sup>

S'intéressant à « la question des *formes romanesques de l'abstraction* », Jérôme David cherche alors à expliquer comment les lecteurs de Balzac pouvaient se reconnaître dans son œuvre, malgré ses évidentes distorsions référentielles et logiques, grâce à la spécificité de ses opérations de typification :

*La Comédie humaine* institue ainsi ce que Proust, avec un peu de dédain, a qualifié de « réalité à mi-hauteur, trop chimérique pour la vie, trop terre à terre pour la littérature ». [...] cette ambition balzacienne de favoriser l'identification des lecteurs à la figuration typisée de leur existence, en vue d'instituer par la littérature une communauté virtuelle de contemporains pourtant éloignés les uns des autres par des temporalités asynchrones et de forts clivages sociaux, paraît-elle au début du XX<sup>e</sup> siècle tout à la fois naïve dans sa conception de la *mimésis* romanesque et vulgaire par l'importance qu'elle donne à ses lecteurs ordinaires<sup>55</sup>.

---

<sup>53</sup> Jacques Rancière appelle « partage du sensible ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives [...] Il y a donc, à la base de la politique, une "esthétique" qui n'a rien à voir avec cette "esthétisation de la politique" propre à l'"âge des masses", dont parle Benjamin. [...] C'est un découpage des temps et des espaces, du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit qui définit à la fois le lieu et l'enjeu de la politique comme forme d'expérience. [...] C'est à partir de cette esthétique première que l'on peut poser la question des "pratiques esthétiques" [...], "manières de faire" qui interviennent dans la distribution générale des manières de faire et dans leurs rapports avec des manières d'être et des formes de visibilité. » (Jacques Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique-éditions, 2000, pp. 12-14). Cependant, il est à noter que Jérôme David exprime son scepticisme à l'égard des scansiones historiques proposées par Rancière concernant le XIX<sup>e</sup> siècle. J'en ferais autant pour ce qui concerne le XVII<sup>e</sup> siècle (cf. Hélène Merlin-Kajman, « Introduction : Les émotions publiques et leur langage », *Littératures classiques*, n° 68, hiver 2009).

<sup>54</sup> Jérôme David, « Une "réalité à mi-hauteur". Exemplarités littéraires et généralisations savantes au XIX<sup>e</sup> siècle », *Annales HSS*, n° 2, mars-avril 2010.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 282.

Mais le partage du sensible opère-t-il vraiment au seul niveau des catégorisations ? N'opère-t-il pas d'abord au niveau d'une communication émotionnelle infra-rationnelle qui rapproche en effet les lecteurs en déstructurant leurs appartenances dociles par la diffusion quasi hypnotique d'une « zone de contact » pré-politique, ou préconstituée socialement, c'est-à-dire là où s'arrête l'opérativité des classifications, là où les catégorisations se suspendent, ce qui explique que sur cette zone de contact se greffe si facilement l'expérience de la masse, phénomène que ni Bourdieu ni Barthes ne pouvaient envisager, enfermés qu'ils étaient dans une représentation purement individualisée de l'acte de lire ?

Le plaisir *naïf* du texte a peut-être, au nombre de ses vertus, celle de nous *désocialiser*, de nous décrocher de la sphère immédiate de nos préoccupations, de nos identifications socio-historiques, de nos repères spatio-temporels, bref, de nous rendre indifférents, provisoirement, à tous nos supports : et c'est à ce niveau-là, on peut en faire l'hypothèse, qu'opèrent aussi bien le charme du renard que celui de Monte-Cristo et de Vautrin, figures eux-mêmes adéquates du charme des textes entiers, de leur *signifiante*.

Mais cette hypothèse n'invalide en rien les conclusions de Jérôme David concernant la spécificité historique de l'effet du récit balzacien : elle peut même la mettre davantage en relief ; mieux, en imposer la nécessité. Car on aurait tort d'ignorer que, toute enchanteresse qu'elle puisse être, cette zone de contact – comme le long terme des réflexions sur le plaisir pris à la poésie ou à la mimésis nous l'apprend – est aussi une zone périlleuse.

Il y a peut-être lieu, en effet, de distinguer entre les textes qui opèrent surtout au niveau inconscient en jouant à plein sur la suspension confondante des catégorisations, et ceux où s'opèrent au contraire des identifications, des catégorisations, et qui, du coup, activent une sorte de contre-poison critique, rendu plus actif d'être « doré » par la « pilule » du plaisir, comme on disait au XVII<sup>e</sup> siècle.

Concluant son article sur Dumas, Jean Molino écrivait :

Du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle, la littérature a choisi le refus du mythe : le roman est l'œuvre d'une époque critique qui détruit le mythe et ne voit plus l'aventure individuelle qu'entre les quatre murs de la chambre à coucher, ou, à la rigueur, du salon et de la boutique. Le roman-feuilleton contraint la littérature à sortir d'elle-

même, à sortir dans la rue, à dépasser les restrictions de champ que lui avaient imposées l'âge classique<sup>56</sup>.

Outre qu'elle semble étrangement favorable au mythe, cette historicisation est évidemment inexacte, mais elle met en place des différences pertinentes. Peut-être la littérature « classique » est-elle celle qui greffe, sur cette zone confondante et hypnotique qu'une longue tradition critique a dénoncée comme envoûtement et aliénation, un édifice de formes et de catégorisations qui ramènent le lecteur, avec plus ou moins de bienveillance et de souci mondain (voire politique), vers l'horizon du social, c'est-à-dire de la vie en commun avec ses divisions, ses limites, ses devoirs, ses révoltes. C'était bien la leçon de La Fontaine : et l'on pourrait allégoriser alors par le *renard* la littérature comme « aliénation des masses » (accusation portée, on s'en souvient, par Jean Tortel à l'égard des héros de Dumas et même de Vautrin), et par l'*orateur* du « Pouvoir des fables » celle qui fait ressortir, à travers le charme du récit, l'existence d'une intelligibilité amorçant un retour au monde social et une prise accrue sur lui, du fait même qu'un certain type d'accord et de circulation entre les deux zones de l'individu – la zone de l'intelligible, la « zone de contact » – s'est établi.

Le texte « classique », en ce sens, serait celui qui permettrait au lecteur tout à la fois de jouir de l'oubli de soi et du sentiment océanique de se fondre dans le *no man's land* de l'imaginaire, des émotions, de l'indifférenciation onirique ou d'une enfance arrêtée, sans cesser d'user librement de son jugement en étant placé face à un monde reconnaissable, vraisemblable, soumis à des lois, des questions, un ordre, une exigence morale, etc.

En ce sens, à suivre Jérôme David, Balzac serait *classique*, évidemment. Resterait une question : que faire du *Comte de Monte-Cristo* ? Il serait vraiment triste de priver ses lecteurs potentiels de l'incroyable expérience, de l'incroyable plaisir que sa lecture procure. Mais un *lector* – critique ou enseignant – ne devrait pas être, en le présentant, tenté de jouer au renard, mais devrait plutôt ménager, à travers ce plaisir, les voies d'un réveil critique, afin que le roman ne puisse pas devenir « instrument

---

<sup>56</sup> Jean Molino, art. cit., p. 68.



d'aliénation des masses » : et quelle pire aliénation que celle qui mythifierait la masse elle-même, au nom de son extase possible ?

Hélène MERLIN-KAJMAN  
*Institut Universitaire de France,  
Université Sorbonne Nouvelle*