



Chapitre de livre

2001

Accepted version

Open Access

This is an author manuscript post-peer-reviewing (accepted version) of the original publication. The layout of the published version may differ .

L'oeuvre est un potentiel: (lire et écrire à la Renaissance)

Jeanneret, Michel

How to cite

JEANNERET, Michel. L'oeuvre est un potentiel: (lire et écrire à la Renaissance). In: Le temps des oeuvres. Neefs, J. (Ed.). Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 2001. p. 183–196. (Culture et société)

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:23400>

L'œuvre est un potentiel (lire et écrire à la Renaissance)

Michel Jeanneret

L'héritage classique, à la Renaissance, est conçu comme un potentiel à actualiser. La lecture prépare à l'écriture et le retour aux Anciens a valeur prospective. Quoique précisément daté, ce phénomène voudrait illustrer ce « battement entre mémoire et préfiguration » dont il est question ici et, par delà son inscription historique, revêtir une certaine portée théorique.

Commençons par un principe de base : l'acte d'écrire, comme l'acquisition du savoir, passent inévitablement, à la Renaissance, par la référence au patrimoine antique. Qu'on manifeste la plus grande fidélité aux modèles ou qu'on reconnaisse la nécessité d'un écart, qu'on insiste sur la continuité ou sur le changement, sur la possibilité ou l'impossibilité d'égaliser les maîtres, nul n'évite de situer l'art et la connaissance par rapport à l'étalon des Grecs et des Latins. Ainsi fonctionne le principe de l'imitation savante : une œuvre ne peut être conçue et perçue que comme une variation, plus ou moins libre, sur tel paradigme classique.

À partir de ce postulat général, on peut distinguer deux solutions extrêmes. D'un côté, la subordination aux modèles, la dévotion mimétique. L'effort consiste ici à minimiser, ou même à nier, le passage, au profit d'une esthétique atemporelle. La fameuse querelle du cicéronianisme, qui a divisé le monde savant dans les premières décennies du XVI^e siècle, marque nettement les

enjeux. Les « cicéroniens » sont des puristes qui prétendent écrire un latin parfaitement conforme à la langue et au style de Cicéron. La perfection atteinte autrefois par le maître définit un canon nécessaire et intouchable, un idéal universel qui transcende l'histoire et impose à tous la même règle, quels que soient le temps et le lieu. Nous touchons ici à la quintessence du classicisme : le beau et le juste sont des idées platoniciennes et la mission de l'art est d'échapper aux variations pour s'élever aux formes immuables.

Les anticicéroniens (parmi lesquels s'est illustré Erasme) ne renoncent pas nécessairement au latin ni aux exemples antiques, mais ils adoptent une position plus contingente et éclectique. Ils savent que leur langue, tributaire de conditions historiques différentes, ne peut reproduire l'usage d'il y a mille cinq cents ans. Ils revendiquent la possibilité de choisir et de combiner entre eux plusieurs étalons. Ils assument un anachronisme qui, à leurs yeux, est la seule réponse au mouvement irréversible du temps et adoptent un latin délibérément moderne. D'autres, poussés par la même logique, optent pour la langue vulgaire. Comme les poètes de la Pléiade, ils exploitent les éclipses du passé pour donner une chance au présent et reconnaissent aux modernes une ample marge d'autonomie. S'affirmer comme auteur, ce sera, pour les plus audacieux, se distancier des autorités et remédier à l'anxiété de l'influence en rêvant d'une création *ex nihilo*.

Mais les deux positions tranchées que je viens de distinguer – la copie conforme et la table rase – sont rares et artificielles. Elles proposent un faux débat. Le changement est inéluctable, mais le passé n'est pas totalement perdu. Les solutions réelles se situent quelque part entre la thèse et l'antithèse, entre le fils qui se voue au culte du père et le parricide culturel. Les compromis sont multiples, mais peuvent se ramener à une loi qui vaut pour la plupart : dès lors que l'équilibre à trouver se cherche entre continuité et altération, fidélité et rupture, le modèle antique s'expose à la transformation. Pour le dire autrement, l'imitation savante repose sur une conception métamorphique des données traditionnelles.

Les humanistes qui reconnaissent que les conditions de la réception ne sont plus celles où le texte, autrefois, a été conçu peuvent revendiquer le droit d'adapter le message à un monde nouveau. Les voilà donc affranchis du respect de la lettre et de la régression mimétique. Le regard rétrospectif n'est pas rétrograde. Il ne s'agit pas de reproduire les modèles dans leur pureté et leur

différence, mais d'en exploiter *hic et nunc* la valeur. Actualiser les chefs-d'œuvre du passé, leur découvrir une pertinence dans le milieu contemporain, ce n'est pas les trahir, mais reconnaître leur pouvoir d'interpellation et leur capacité à susciter du nouveau. Paradoxalement, la distanciation historique, parce qu'elle relativise le prestige du passé, le rend plus proche et accessible; elle invite à l'échange et au questionnement; elle inspire une lecture engagée, dialogique et créatrice. Elle sert la cause des classiques en les déplaçant dans un environnement étranger et les régénère en les transformant.

Détourner les grands auteurs, les soumettre à l'épreuve d'exigences inédites, n'est-ce pas, d'ailleurs, leur rendre hommage? Si je reviens à eux en dépit de la distance qui nous sépare, je reconnais qu'ils sont solidement implantés dans mon horizon culturel et fournissent un apport indispensable à ma recherche. Mieux encore: je leur témoigne mon respect en les jugeant capables de participer, aujourd'hui, à la pensée et à l'art qui se font. En amenant l'œuvre ancienne à renaître sous une forme nouvelle, je lui permets de déployer sa puissance et sa productivité. *L'Iliade* se réalise pleinement lorsqu'elle suscite *l'Énéide*, et *l'Énéide* s'accomplit à travers les poèmes qui la copient, la modernisent ou la travestissent. Ainsi fonctionne le transfert des biens culturels. La tradition offre un ensemble de ressources latentes qui demandent à être actualisées; un écrivain plasmateur leur imprime une figure transitoire, qui sera à son tour réinvestie, et ainsi de suite. De Plutarque à Montaigne, de Pétrarque à Ronsard, la métamorphose et le recyclage sont constitutifs de l'œuvre classique.

Les méthodes de l'édition et du commentaire, parmi les lettrés de la Renaissance, illustrent bien cette dialectique, cette nécessaire négociation entre une double contrainte: la mémoire d'un passé incontournable et la construction d'un futur qui déborde les moules préconçus. Les humanistes inventent la philologie, c'est-à-dire la science qui devrait permettre de reconstituer les œuvres classiques dans leur spécificité première. Les philologues écartent les interférences accumulées au cours des siècles et rétablissent les textes dans leur version authentique. Ils adoptent une perspective rigoureusement historique, expliquent le sens de l'œuvre en fonction des intentions de l'auteur, en fonction du milieu d'origine, et leur intervention, en principe, s'arrête là. Ils reconnaissent la différence des Anciens, leur supériorité, et ne touchent à leurs

textes que pour les rendre à eux-mêmes. Ils les sacraliseront bientôt et les mettront à l'abri dans le mausolée des grands classiques. Ainsi se met en place la méthode universitaire, qui distingue scrupuleusement l'original et le commentaire, la littérature et la critique, qui dissocie le passé du présent et l'écriture de la lecture.

Mais ceux qui, parmi les humanistes, se plient sans réserve à cette discipline sont rares. Ici encore, des compromis s'imposent. Car la distanciation historique et l'objectivation des œuvres, figées dans leur intouchable altérité, ne sauraient être des fins en soi. Un texte que l'on se contente de reconstituer comme le vestige d'un passé révolu est une chose morte. La philologie à l'état pur, scientifique et indifférente à son objet, asphyxie la littérature – elle l'a assez montré par la suite. Elle censure l'émotion, inhibe le goût, réduit la lecture à une opération rationnelle et impersonnelle. Or les humanistes ont beau respecter la différence, reconnaître les variations de l'histoire et faire l'effort d'une compréhension distanciée, ils cherchent aussi, dans l'œuvre ancienne, une valeur actuelle. À quoi bon les *humanités* si, finalement, elles ne profitent pas à l'homme et à la collectivité ?

Pratiquement, l'étude des commentaires montre que les philologues hésitent, ou alternent, entre la fouille archéologique et l'appropriation. Erasme consacre à l'explication philologique d'immenses labeurs et, au nom de l'histoire, il dénonce les anachronismes, les détournements abusifs. Mais s'il veut comprendre le sens primitif d'un adage grec ou la valeur littérale de l'Évangile, c'est pour disposer d'un interlocuteur authentique dans un dialogue qui débouche sur le présent et sur la vie personnelle. Cette double postulation commande aussi la gestion et la construction des savoirs. Pour connaître le monde physique – les plantes, les animaux ou le corps humain – il faut commencer par établir avec exactitude ce que les Anciens en ont dit : réunir la documentation, comprendre la terminologie, reconstituer une *épistémê* étrangère. La science qui se fait dépend d'enquêtes philologiques serrées, si bien que les naturalistes, les médecins, comme d'ailleurs les architectes et maints autres praticiens sont aussi, souvent, des éditeurs et des commentateurs. Ils confrontent leur expérience à la tradition savante et injectent du nouveau dans les marges de l'ancien. Quand un géographe dit « j'ai vu », on ne sait pas très bien s'il a vu sur le terrain ou dans un livre, s'il tient son autorité de l'observation directe ou de la *doxa* antique. Mais il

recule pour mieux sauter. S'il se soumet aux exigences de la lecture érudite, c'est qu'il a besoin d'un système pour intégrer les données nouvelles et pour formuler des hypothèses qui, elles, sont tournées vers le présent et l'avenir. Il édifie une science moderne par le parasitage de l'ancienne, au risque de tourner dans un cercle herméneutique: il utilise un savoir constitué pour construire le réel, et la construction du réel donne sens au savoir constitué.

Bien loin d'inhiber la création, la pratique imitative, donc, la stimule. Les modes de l'appropriation varient, les finalités changent, mais toujours demeure l'idée que le moderne se déploie comme la réalisation des ressources latentes déposées dans la tradition. Le travail de la mémoire assure aux matériaux de l'œuvre future une profondeur, une résonance, une sagesse que l'œuvre solitaire et déracinée ne connaît pas. La technique des lieux communs, universelle dans le monde classique, illustre bien ce progressif déploiement de la matière.

Comment rassembler les éléments de l'œuvre à faire? *L'inventio* rhétorique fournit la méthode qui consiste à prélever, dans le répertoire des classiques, des unités détachables et recyclables. C'est le double geste du couper-coller. On découpe des bribes textuelles, dignes de mémoire pour leur valeur sémantique ou leur qualité stylistique; on les classe, on les garde en réserve et, le moment venu, on les redistribue dans un contexte nouveau. Or ces modules nomades ne sont pas inertes, du moins quand tout va bien. Si un *topos* risque toujours de se figer et de finir comme un cliché, il peut au contraire se recharger d'énergie. En changeant d'environnement, il change de sens et produit des effets nouveaux. Le réemploi menace de le vider de sa substance, mais peut aussi le réactiver en actualisant, dans le noyau qui circule, des puissances latentes. La bonne lecture est donc celle qui reconnaît l'inscription ancienne, mais mesure aussi le pouvoir de conversion et la force de rebondissement qui impriment au lieu commun une pertinence nouvelle.

Il se pourrait que la *culture*, ce soit précisément cela. Le mot entre pour la première fois dans l'usage au XVI^e siècle, du moins au sens de « développement des aptitudes intellectuelles » – comme dans « cultiver son âme » – et au sens de « travail sur les données de la tradition » – comme dans « cultiver la langue ». Son emploi relève encore du vocabulaire agricole et c'est seulement par métaphore qu'il s'applique aux choses de l'esprit. Pour le moment, la dimension figurée du terme lui assure une signification

dynamique: la culture n'est pas un acquis, mais une acquisition, elle implique un labeur – le labourage et la régénération des données.

Par delà cette référence à la culture des champs, il existe plusieurs autres analogies, toutes prélevées dans le domaine naturel, pour approfondir la même idée: les ressources antiques sont comme des germes ou des semences attendant la main de l'ouvrier qui déploiera leurs promesses. Pour illustrer la technique des lieux communs, la métaphore privilégiée est celle de l'abeille. Le savant qui convertit les biens empruntés aux classiques est comme l'insecte qui amasse d'abord le pollen, cueilli aux fleurs les plus diverses, puis transmue les différents sucres en un produit homogène – le miel –, d'autant meilleur que chacun des éléments a subi une métamorphose complète. L'analogie complémentaire de la digestion assimile elle aussi la lecture à un travail d'incorporation et d'assimilation par transformation. De même que le corps convertit les aliments qu'il absorbe et en tire l'énergie vitale, de même l'écrivain se nourrit des forces latentes qui reposent dans la tradition, il les naturalise en corps propre et réactive ainsi leur pouvoir.

Ces métaphores naturalisantes sont significatives: la poétique de la transformation cherche à fonder sa légitimité en invoquant le modèle des processus vitaux. L'écrivain qui fait germer les semences du passé place son geste sous le signe des mutations naturelles; il associe son activité créatrice aux rythmes saisonniers qui président à la reproduction de la vie et au maintien des espèces. Cet idéal naturiste permet de saisir la différence avec les théories modernes de la production textuelle. L'Oulipo, notamment, semble partager avec les humanistes l'idée d'un potentiel à exploiter. De même qu'une formule de Pétrarque peut générer d'infinies variations sur la souffrance d'amour, de même dix sonnets de Queneau engendrent, par la combinaison de chacun de leurs vers, 100 000 milliards de poèmes. Mais les règles de production du texte auxquelles s'intéresse l'Oulipo sont mécaniques et elles obéissent à des contraintes exogènes, empruntées aux mathématiques. Les automatismes et autres procédés contraignants qui ont fasciné Raymond Roussel et ses adeptes sont aussi éloignés que possible de la profusion germinative de la poétique humaniste. Pour trouver une analogie plus juste, dans le monde contemporain, j'invoquerais plutôt les structures réticulaires du Web. Le mot sur lequel on clique est

comme l'amorce d'un parcours qui ne connaît aucune limite. C'est le support initial, ou le noyau virtuel au sein duquel repose une immense réserve d'informations, qu'il appartient à l'internaute de déployer et d'exploiter.

Parmi les multiples modes de l'imitation savante, l'importance reconnue alors au commentaire découle de cette même poétique transformiste. Que fait le commentaire ? Il explique ou, comme l'indique l'étymologie, il ouvre les plis ; il déplie, il déroule et, par là-même, il libère les valeurs enfouies dans le texte ancien. Il s'agit bien, aux deux sens du terme, d'actualisation : passage du virtuel à l'actuel et *aggiornamento*. Or cette régénération de l'ancien n'a rien à voir avec l'exercice académique qu'on associe d'ordinaire avec le commentaire. Pour répondre à la stimulation de l'ancien, le repenser en termes nouveaux et le recycler dans l'actualité, il faut la force d'un créateur. Marsile Ficin servira d'exemple. Le *Commentaire sur le Banquet de Platon* porte un titre qui peut tromper. Loin d'éclaircir le *Banquet* de Platon pour lui-même, il se l'approprie, sans le moindre scrupule philologique ni historique. Ficin emprunte au *Symposion* un thème, l'amour, et une structure, la série des éloges, qu'il remplit d'une substance qui est la sienne. Un nouveau *Banquet*, néo-platonicien, mystique et humaniste voit le jour, enrichi de multiples apports – la spiritualité juive, l'hermétisme, l'esprit de l'Évangile et la métaphysique chrétienne – dont le *Commentaire* fait la synthèse. Être fidèle à Platon, pour Ficin, c'est construire, comme lui autrefois, une philosophie de l'amour, mais dans un environnement intellectuel et religieux totalement différent. Tel qu'en lui-même l'éternité le change, le modèle grec aura servi de matrice pour configurer une pensée nouvelle et servir de tremplin à une philosophie qui se cherche.

Tandis que Ficin se tourne vers l'Athènes antique pour forger un mythe moderne, qui allait fournir à l'Europe du XVI^e siècle un moule propre à cristalliser ses rêves, Montaigne, lui, demande aux Anciens de lui servir d'interlocuteurs dans la recherche de soi. Pour Montaigne, lire et commenter, ce sera apprendre à se connaître et se façonner une personnalité. Donc passer par la médiation des autres, des auteurs, afin de mieux se retrouver soi-même. Je voudrais rappeler, schématiquement, comment fonctionne cette transaction.

Les *Essais* auraient pu être le plus impersonnel des livres. Il aurait suffi que Montaigne se conforme au modèle, évoqué plus haut, de la collection de lieux communs : entassement de bribes

culturelles – citations, exemples, morceaux mémorables... – auxquels il aurait accroché quelques commentaires anodins. C'eût été adopter le parti de l'antiquaire ou du philologue qui vénère le passé pour soi-même. Afin de conjurer cette aberration – le spectre de la compilation ou de la redondance –, Montaigne évoque la figure maléfique des pédants : les maîtres d'école qui, au lieu d'exercer l'intelligence de leurs élèves, leur bourrent le crâne d'une science étrangère. Ils ne transforment pas le savoir, ils se contentent de le transporter du passé dans le présent, d'un livre dans un autre, ou le déposent dans la mémoire qui, de toutes les facultés, est la plus docile, la plus impersonnelle. C'est sans doute pour cette raison que Montaigne répète qu'il a, quant à lui, mauvaise mémoire. Car se souvenir trop bien, ce serait reproduire, comme un perroquet, la pensée d'autrui ou archiver un savoir dépourvu de toute nécessité.

De ce qui aurait pu devenir un répertoire passéiste, anonyme et scolaire, Montaigne va faire une œuvre éminemment personnelle, sans pourtant adopter une méthode unique. Pour simplifier, je distinguerai deux solutions, entre lesquelles il semble hésiter.

Le premier usage de la lecture est bien connu. Se regardant penser et agir, Montaigne perçoit en lui autant d'instabilité que d'incertitude. Il va donc, grâce aux livres, établir un dialogue avec les auteurs et, de cet échange, dégager une position qui lui soit propre. La consistance intérieure viendra du défi des classiques : que j'approuve leurs idées ou que je les rejette, ils m'obligent à me constituer une pensée, à me construire un caractère. La lecture que revendique Montaigne est partielle et impulsive. Elle opère des tris et porte des jugements. Le scénario le plus fréquent, dans les *Essais*, est la contradiction, l'affrontement avec un partenaire ou avec un exemple que l'on invoque pour le contester. Si Montaigne aime afficher son opposition, c'est que le désaccord aiguise l'esprit critique ; il amène le sujet à s'interroger sur sa propre opinion et le conduit ainsi, par la conscience de sa différence, à une meilleure connaissance de soi. La lecture subjective et discordante aide le fils à se séparer du père ; elle l'aide à consolider sa personnalité ; elle permet surtout d'affermir une faculté décisive dans la conquête de soi : le jugement. Au lieu de s'incliner devant l'œuvre antique, le lecteur la juge, c'est-à-dire l'absorbe dans son propre espace de référence pour l'évaluer et la récupérer comme son bien.

Dans la relation du lecteur à l'auteur, la hiérarchie s'est déplacée : c'est le sujet moderne qui détient l'initiative, c'est le

travail qu'il opère sur soi qui est déterminant et les Anciens, dans cette négociation inégale, ne servent que d'instruments. La lecture aurait pu conduire à une sorte d'aliénation. Mais Montaigne renverse la situation en s'assurant la maîtrise de ceux qui menaçaient de le parasiter. La question qu'il pose à un texte est moins : « qu'est-ce que l'auteur a voulu dire ? » que « qu'est-ce que cela veut dire pour moi ? ». L'assimilation narcissique est totale ; Montaigne aime les Anciens parce qu'ils lui tendent un miroir pour se contempler lui-même. Ils n'interviennent plus alors dans l'ordre du savoir, comme fournisseurs de biens culturels, ni dans l'ordre du faire, comme ressorts de l'écriture, mais dans l'ordre de l'être, comme des témoins capables d'affecter le moi et de changer la vie. Cette lecture-là forme et transforme, elle semble devoir toucher la personne entière et l'amener à se constituer un caractère cohérent, une forme stable.

Une forme stable : c'est bien le projet que caresse Montaigne. Mais y parvient-il ? La lecture remplit-elle le rôle structurant qui, de la dispersion première, conduirait à une conscience de soi globale et homogène ? La réponse est non. Tout se passe comme si Montaigne, recevant des livres de multiples impulsions, n'était pas en mesure de les intégrer et de les subordonner à la construction d'une unité intérieure, qui se dérobe. C'est plutôt l'effet contraire qui se produit : les lectures, dans leur variété, accusent la propension centrifuge du moi, sa tendance à se percevoir ondoyant et divers. La pluralité des modèles ne se laisse pas réduire, mais accuse au contraire l'instabilité du moi, incapable de dégager de ses lectures une pensée cohérente, qu'il puisse revendiquer comme sienne. Il ne peut que répondre à des stimulations passagères, dans une sorte de fuite en avant, à la recherche d'une plénitude qui n'est jamais atteinte.

Le contact avec les livres reste une expérience existentielle, mais, au lieu de contribuer à l'unification du profil personnel, il alimente donc la représentation de soi comme une figure mobile et métamorphique, un être aussi varié que sa bibliothèque est variée. Autre manière, plus réaliste, de se connaître : lisant et relisant, se baladant d'un livre à l'autre, Montaigne se découvre mobile et instable ; il se voit qui change de perspective et qui, au gré du temps, pose d'autres questions, trouve d'autres réponses. Lecteur fluctuant, indécis, il s'observe en train de changer et, ce faisant, découvre ce qu'il y a en lui de plus fondamental : son inconstance. À travers son rapport capricieux à la littérature, il prend

conscience de soi non comme essence ou forme stable, mais comme dynamique et instabilité. Il reconnaît que la construction de soi, tout comme l'interprétation des livres, est un mouvement sans fin, les deux opérations étant d'ailleurs solidaires.

La lecture selon Montaigne aboutit donc à une espèce de *cogito*. Je prends conscience de moi comme lecteur, je lis donc je suis. Mais la différence avec Descartes est significative. Alors que le sujet cartésien prend conscience de soi dans le pur exercice de la pensée, c'est-à-dire au sein de la citadelle fermée du moi, après avoir fait table rase en congédiant le savoir et la philosophie traditionnels, Montaigne, lui, se cherche dans la relation à autrui, dans le dialogue interprétatif et l'ouverture, dans un échange nécessaire avec les prédécesseurs.

Mais l'échange fonctionne dans les deux sens. Si j'ai besoin des classiques pour structurer ma pensée, ils ont besoin de moi pour passer de la puissance à l'acte. La lecture est partie intégrante de l'œuvre qui, pour se réaliser pleinement, doit être prise en charge par un partenaire. Cette idée est aujourd'hui commune et il est devenu banal, depuis les travaux de l'École de Constance, de répéter que la réception est constitutive de l'œuvre. Mais on a tort d'y voir une idée récente. Les écrivains de la Renaissance savent intuitivement que le destin de leur travail dépend de la coopération du public et que, pour échapper à la sclérose ou l'oubli, l'ouvrage doit continuer à évoluer. Délibérément, ils ménagent, au sein de leur texte, la place et le rôle du destinataire. Ils lui abandonnent une partie de la besogne, l'invitent à compléter, organiser, élucider... Ils en appellent à sa sagacité et lui laissent des espaces vides, qu'il lui appartient de remplir. Si l'œuvre n'opposait qu'une surface lisse, comme un système saturé et inerte, elle serait morte; sa survie dépend de sa capacité à susciter l'initiative et à se transformer. Elle est programmée pour rebondir. Je voudrais présenter quelques-unes des stratégies utilisées au XVI^e siècle pour assurer cette complicité et maintenir les textes dans le circuit du vivant.

La théorie de la réception parle de *Leerstellen*. La solution la plus radicale consiste précisément à ouvrir dans le texte, au sens propre, des espaces vides, des blancs. Henri Estienne est un savant philologue, un éditeur et un grammairien, qui vit en symbiose avec les Anciens. Le petit recueil intitulé *Parodiae morales*, consacré à la parodie, propose à la fois une théorie et une démonstration pratique. Pour illustrer le fonctionnement de la parodie, Estienne

prélève, chez tel ou tel poète latin, un vers, qu'il s'amuse à reformuler de multiples manières, produisant ainsi des variations sur le même thème. Le procédé ressemble à celui des *Exercices de style* de Queneau. Mais ces essais, précise Estienne, ne sont que des exemples pour amener le lecteur à poursuivre lui-même l'expérience. Comme un manuel scolaire, le livre sert à préparer le travail de l'élève et ne s'accomplit que dans le futur, par la participation du public. J'ai fait ma part, dit l'auteur, à vous de continuer ; il ne suffit pas de lire, il faut produire. Pour favoriser cette opération de relais, Estienne laisse blanches, dans son livre, toutes les pages de droite et explique qu'elles sont destinées aux exercices des lecteurs. L'entreprise, à la merci du destinataire, ne sera donc terminée que lorsque toutes les pages auront été noircies. Et encore. Un livre potentiel comme celui-là ne subordonne pas son expansion à des contingences matérielles. Plus il débordera de son cadre et créera du neuf à partir de l'ancien, mieux il aura satisfait son objectif. On peut penser ici aux œuvres participatives et aux « hypertextes constructifs » – invitations à compléter, organiser, élucider... –, offerts par les récentes technologies de l'information.

Montaigne multiplie lui aussi les appels à la coopération ; il crée pour le lecteur de nombreuses occasions de participer à la gestation des *Essais*. Délibérément, il prépare la vie et la transformation posthumes de son livre par des trous, des défaillances, des imperfections. Il dispose de tant d'appâts que je me limiterai à quelques exemples.

Ainsi les lacunes volontaires, dans l'organisation du texte, qui obligent le public à accomplir lui-même une partie de la besogne. La structure de la phrase peut être perturbée par des accidents syntaxiques, de telle sorte que le destinataire doit intervenir pour reconstituer les articulations manquantes, remédier aux ellipses et rétablir la logique de l'argument. On peut en dire autant de la composition des chapitres, dont la structure est souvent énigmatique. Au lieu qu'un essai développe un thème unique – celui qu'annonce le titre –, différentes questions s'entrelacent, se bousculent, se chevauchent, selon un parcours labyrinthique qui défie le lecteur en quête de cohérence. Montaigne souligne pourtant que, sous l'apparence hétérogène ou erratique de ses essais, il existe une unité cachée. Cette cohésion souterraine n'est pas facile à saisir, mais ceux qui cherchent bien découvriront dans mon discours, dit Montaigne, des indices discrets, qui jalonnent la

piste. Celui qu'il appelle le « suffisant lecteur » est donc tenu en alerte. C'est à lui qu'il appartient de trouver le fil d'Ariane, ou plutôt les différents fils, car plusieurs trajets sont possibles.

Les idées, elles aussi, souvent interrompues ou allusives, appellent des compléments. Certains essais esquivent la conclusion, finissent en queue de poisson et abandonnent au lecteur quantité d'histoires ou de réflexions dont il reste à tirer parti. Sceptique comme il est, Montaigne étale volontiers ses doutes ou propose, sur une question donnée, diverses hypothèses. Il se plaît en outre à souligner la densité de son discours : je livre, dit-il, une matière serrée et allusive, qu'il appartient au public de déployer. À l'en croire, il se limiterait même à esquisser un programme, à tracer des lignes de force, qu'il mettrait à disposition de quiconque voudrait les élaborer. Il utilise lui-même la métaphore de la semence et le modèle de la propagation naturelle ; mon ébauche, dit-il, est comme un germe qui attend d'être fécondé.

Mais Montaigne demande plus qu'une amicale complicité, fût-elle active. Une lecture empathique réduirait le destinataire à un rôle de consommateur docile, alors qu'il s'agit au contraire de susciter la réaction critique d'un interlocuteur à part entière. Prendre les *Essais* au sérieux, c'est se sentir personnellement interpellé, c'est les juger, les approuver, les contester. Le dialogue polémique que Montaigne, comme lecteur, engage avec les Anciens, il veut le reproduire dans la réception de son propre livre. S'il adopte volontiers des positions controversables ou paradoxales, c'est afin de provoquer le sursaut critique et de forcer le destinataire à définir sa propre pensée. S'instaure ainsi un débat où deux partenaires s'affrontent, qui se mesurent d'égal à égal. À travers la confrontation, le destinataire raffermi ses idées et apprend à se mieux connaître. De même que les *Essais* se nourrissaient des germes encore féconds de la bibliothèque classique, de même ils se constituent maintenant comme esquisses du futur, fondements d'une construction où le lecteur se met lui-même en jeu.

Ces textes programmés pour rebondir peuvent adopter encore une autre ruse, qui tient cette fois au défi interprétatif. J'emprunte ce dernier exemple à Rabelais, qui exploite les ambiguïtés de la fiction, ainsi que la polysémie des signes, pour entretenir la perplexité de son public. Maints épisodes, dans ses récits, semblent adopter la structure de l'allégorie et inviter à la recherche d'un

sens caché. Les lecteurs de l'époque connaissent bien ce dispositif, largement exploité, depuis des siècles, pour dégager, de la Bible ou des mythes antiques, des significations secondes. On postule la superposition de deux ou plusieurs niveaux de sens et on cherche le code qui permet de dégager les valeurs figurées. Rabelais inscrit cet horizon d'attente, mais il n'est pas sûr que la promesse soit toujours fondée ni que le texte se laisse réduire à un message clair. Les consignes de lecture sont souvent ambiguës. Par exemple : faut-il prendre au sérieux un auteur qui adopte un masque comique, qui se présente comme un ivrogne et fait tout pour discréditer son autorité ? Ou bien : si vraiment le récit doit être crédité de valeurs morales et spirituelles, que faire des farces, des fantaisies verbales, qui semblent perturber, voire démentir, le projet édifiant ? Des phénomènes surgissent, au fil des histoires, sans qu'on puisse décider quel est leur statut : veulent-ils amuser ou édifier ? Sont-ils loufoques ou hermétiques ? Mystifiants ou mystérieux ? Sollicitent-ils ou non l'interprétation ? Le débat opposé des générations de critiques et, comme s'il était constitutif du texte même, il n'est pas clos.

Ces questions ont fait couler d'autant plus d'encre qu'elles sont sans doute mal posées. Il y a des enjeux graves dans le texte de Rabelais, mais ils ne se laissent pas réduire à des significations simples. Des signes insolites se donnent à lire, qui se soustraient pourtant aux codes familiers ; ils n'entrent pas dans les grilles du symbolisme traditionnel et résistent au déchiffrement. Ce qui entraîne une seconde difficulté : non seulement on ne sait pas quel type de lecture adopter, mais, si on pressent que le texte contient plus qu'il ne dit, on ne dispose pas de la méthode adéquate. Dans le récit de la navigation de Pantagruel surgissent des figures saugrenues, des êtres difformes, des peuples aux mœurs étranges, qui nous inquiètent et résonnent au profond de nous-mêmes, sans que nous disposions de la clé pour identifier un contenu ni apaiser le malaise. Les Chicanous gagnent leur vie en se faisant battre ; les habitants de l'île de Ruach se nourrissent de vent et meurent en pétant ; Quaresmeprenant, une carcasse monstrueuse et mécanique, fait la guerre aux Andouilles, des guerrières en forme de saucisses... Le lecteur est bombardé de suggestions symboliques qui, parce qu'elles ne relèvent d'aucun code connu, défient l'explication. Mille possibilités d'interprétation viennent à l'esprit, sans qu'il paraisse possible de trancher. L'inquiétante étrangeté perturbe les mécanismes du sens et réveille toute sorte de

fantasmes. Il serait commode de disqualifier ces images, sous prétexte qu'elles sont absurdes. Mais elles sont trop fortes, trop envahissantes pour être esquivées. Elles amorcent, elles aussi, un processus interprétatif qui n'est pas près de s'arrêter.

L'œuvre ouverte, au sens que je lui ai donné, est une œuvre qui s'ouvre sur son futur, un chantier délibérément inachevé, destiné à s'accomplir chaque fois qu'un lecteur s'y engage. C'est une structure malléable, mobile et dynamique, un système toujours prêt à se redéployer et se transformer. Le changement ne menace pas la survie de l'œuvre, il la rend possible. Les livres dont il a été question sont des livres en quête d'auteur, des livres à faire.