

PROMENADES DE LECTEURS DANS *LE VAILLANT PETIT TAILLEUR* D'ÉRIC CHEVILLARD

ELIN BEATE TOBIASSEN

Abstract

Le roman *Le Vaillant Petit Tailleur* d'Éric Chevillard (2003), écrivain dont la production figure peut-être parmi les œuvres en prose les plus notoires de la littérature française actuelle, a été perçu par la critique comme une attaque sévère contre la forme traditionnelle du conte de fées. Explorant une nouvelle piste, cet article aborde le roman sous l'angle de la réception littéraire, argumentant que la préoccupation cruciale de son narrateur-auteur est au contraire celle qui consiste à inventer un lecteur de son propre texte. Qui est ce lecteur en jeu dans l'œuvre? Quel(s) lecteur(s) ce texte se présume-t-il? Quelles figures de lecteurs imagine-t-il au fil des pages? Et quelle place cette œuvre métatextuelle, intelligemment agencée, demandant recul, ruse, et perspicacité de la part de son lecteur, laisse-t-elle à la jouissance, à l'envoûtement? L'analyse du *Vaillant Petit Tailleur* sous cette lumière inédite permet de reconsidérer l'attitude distanciée souvent attribuée au lecteur de la métafiction moderne. S'il est un écrivain tenant d'une conception 'intellectuelle' du roman, refusant l'immersion mimétique à l'égard du personnage au profit d'un développement excessif du potentiel réflexif du texte, Chevillard est pourtant fort loin de vouer son lecteur à l'abstinence du plaisir.

écrire un livre c'est écrire un lecteur (Pascal Quignard)

Lire un roman, comme le suggère Umberto Eco dès le titre d'un de ses ouvrages, est souvent comme cheminer dans une forêt.¹ Bon nombre de promeneurs y est enclin à suivre les sentiers balisés, tels les mails plantés et architecturés des grandes allées de forêts royales de Versailles ou de Marly. 'Chemin des Princesses', 'Allée de la Reine', tout nous convie à les suivre, par facilité ou par crainte de nous égarer. Mais certains promeneurs décident parfois de braver les trajets indiqués, histoire de découvrir une autre forêt, plus secrète, moins visible, plus envoûtante aussi. C'est ce que je me propose de faire ici, encouragé en cela par le texte lui-même.

Je voudrais montrer que limiter la portée du *Vaillant Petit Tailleur* d'Éric Chevillard,² comme on l'a souvent fait,³ à sa réécriture ou à sa critique de la

¹Umberto Eco, *Six Walks in the Fictional Woods* (Cambridge, MA, Harvard University Press, 1994).

²Paris, Minuit, 2003. Les citations tirées de ce roman seront désignées dans cet article par le sigle VT.

³Les études universitaires du *Vaillant Petit Tailleur*, œuvre récente, sont encore rares. Se référer cependant au travail d'Aline Girard, 'Le *Vaillant Petit Tailleur* d'Éric Chevillard' (mémoire de maîtrise, Université de Picardie Jules Verne, 2004–05). Cette analyse s'intéresse à la manière dont Chevillard tente de s'appropriier le conte existant des frères Grimm en procédant à un travail de réécriture. Au moment de la parution du roman, la critique de presse a même mis l'accent sur la façon dont Chevillard dans *Le Vaillant Petit Tailleur* effectue un 'remake' du conte des Grimm, 's'emp[ar]ant] de cette vieille histoire, expédiée en dix

forme traditionnelle du conte de fées, n'est guère rendre justice ni à l'originalité, ni à l'ingéniosité, ni au désir profond même de l'œuvre. Une autre piste demande assurément à être explorée, ces questions étant très vite dépassées par un certain nombre d'autres, et tout particulièrement par celle qui concerne le lecteur et sa réception du texte.⁴

Cette question est d'entrée de jeu présente, à qui prête bien l'oreille à la fiction. Dès l'*incipit*, en effet, le roman propose implicitement au destinataire un contrat de déchiffrement: regardant en arrière selon un mouvement optique dont elle est coutumière, l'instance narratrice se retourne ici sur son œuvre accomplie pour commenter un parcours textuel que le lecteur, à l'inverse, vient juste de commencer. A cette frontière inaugurale, lieu particulièrement ponctué comme l'est, symétriquement, celui de la clôture, se développe un métalangage du roman sur lui-même à travers lequel, proposant au lecteur un contrat de lecture précis, l'œuvre programme d'entrée de jeu sa propre réception.⁵ La production de ce roman mystificateur, ouvrant un espace de feinte, me paraît manifestement destinée à ce que le texte se transforme à la fin en un produit inerte, après que l'opération de démystification effectuée par les lecteurs aura achevé sa perte. Cette opération commence à se former dans l'esprit des destinataires attentifs dès les premières pages du texte, l'*incipit* nous suggérant déjà que *Le Vaillant Petit Tailleur* est un texte entièrement fondé sur un discours du mensonge. Elle a, à la fin du livre, l'épaisseur du temps vécu de la lecture, le roman nous ayant fourni, au cours de notre progression dans ses galeries souterraines, de nombreux éléments propres à dessiller sa mystification discursive et à conspirer la perte du narrateur-trompeur. Ayant finalement configuré, de cette manière, son propre démenti, sa propre dégénérescence, il n'en est que plus logique que le texte appelle enfin un lecteur qui, n'adhérant plus au processus du mensonge, n'acceptant plus de jouer le jeu du falsificateur,

pages par les compilateurs allemands pour s'en faire son propre livre' (Fabrice Gabriel, *Les Inrockuptibles*, 15 octobre 2003 <http://www.leseditionsdeminuit.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=1564>); suivant pas à pas les péripéties du récit original, l'auteur nous en proposerait 'les variantes les plus inattendues' (Jean-Claude Lebrun, 'Éric Chevillard grimé en Grimm', *L'Humanité*, 13 novembre 2003 <http://www.leseditionsdeminuit.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=1564>).

⁴Une autre question très importante qui, dans *Le Vaillant Petit Tailleur*, s'imbrique étroitement dans celle que je me propose d'examiner dans le présent travail, est la question de l'instance auctoriale. En effet, dans son roman Chevillard ne procède pas seulement à l'invention d'un lecteur, mais aussi, comme je prendrai soin de le souligner à la fin de mon analyse, à la création d'un auteur. Cette interrogation de la figure de l'auteur, perceptible dans *Le Vaillant Petit Tailleur* comme dans d'autres textes du même écrivain, est essentielle pour Chevillard, car elle lui permet de laisser entendre 'ce qu'[il] croi[t] vrai depuis longtemps — à savoir que l'auteur est toujours le personnage principal de son livre' (Rencontre Éric Chevillard, Nicolas Vives, Librairie Ombres Blanches, Toulouse, *Page*, novembre 2003 <http://www.leseditionsdeminuit.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=1564>). Sur ce sujet, je me permets de faire référence à mon article 'De l'autobiographie à la réflexion: la question de l'auteur dans Éric Chevillard, *Du bérillon*', *Texte: revue de critique et de théorie littéraire*, 41–42 (2007), 179–93.

⁵Programmer le lecteur, ou la lecture, c'est précisément ce que semblent faire de nombreuses œuvres contemporaines. Se référer à ce propos à C. Deltombe et A. Marchand, 'Introduction', *Le Lecteur, enjeu de fiction*, Cahiers du CERACC, 3 (2006) <http://www.ecritures-modernite.cnrs.fr/roman_cahiers3>.

rend inopérant l'effet précis habituellement recherché par l'écriture mystificatrice: la falsification de la lecture même.⁶

S'il fallait ensuite relever d'autres manifestations essentielles mettant l'accent sur la question de la réception et du destinataire du texte, je les énumérerais ainsi:

(1) Dans le Préambule (*VT*, pp. 7–19) les allusions explicites au livre, à ses lecteurs ainsi qu'à l'acte de lecture sont nombreuses. 'On aurait préféré lire une nouvelle œuvre aussi originale que mes précédents livres, je peux comprendre cela', commente ici le narrateur-auteur, s'excusant de cette façon auprès de ses lecteurs, avec sa pointe d'humour coutumière, en disant qu'il faut de toute manière se décider à lire cette histoire, 'la concurrence ne proposant pas d'alternative digne de considération' (p. 10).

(2) Au fil de sa progression dans la fiction, le lecteur constatera que la présence de la problématique de la réception s'y fait de plus en plus appuyée, maints passages étant truffés du mot 'livre' et ses avatars, 'lire', 'lisez', 'lira', 'lecteur(s)', et ainsi de suite,⁷ d'autres séquences mettant en place des jeux homophoniques autour des mots 'lis' et 'lit'.⁸

(3) Cette insistance du leitmotiv de la lecture s'accompagne d'une sollicitation clairement exprimée de la part du narrateur-auteur, lequel invite ses lecteurs à jouer un rôle actif dans le texte en leur réservant d'emblée une place de personnages à part entière. Au fur et à mesure de l'avancement du récit, ces personnages-lecteurs sont appelés toujours plus fortement à se positionner face au texte, non pas comme des spectateurs 'impuissant[s] et niais', mais comme de 'vigoureux acteur[s]' (*VT*, p. 146).

(4) Plusieurs métaphores qui sous des formes diverses et variées spatialisent l'écriture et la réception de celle-ci par le lecteur, relèvent de cette prescription d'un lecteur participatif invité et même contraint à collaborer activement à l'écriture, le texte à déchiffrer s'incarnant le plus souvent dans l'image privilégiée du *bois* à la végétation abondante et épaisse. Dans cet espace-écriture, les personnages du vaillant petit tailleur, de l'auteur et du lecteur marchent à la queue leu-leu, l'auteur guidant son lecteur 'tenace' à travers la forêt textuelle en l'incitant à lire en filigrane. De cette manière, le lecteur est convié à explorer, non pas les articulations de l'anecdote et les fanfaronnades du petit tailleur, mais 'le feuilleté de la signifiante', les recoins à peine éclairés d'une œuvre clivée, produisant par ce clivage même 'son propre clair-obscur'.⁹ Autrement dit, le lecteur est invité à suivre l'aventure d'une écriture en

⁶Cf. Jean-François Jeandillou, *Esthétique de la mystification: tactique et stratégie littéraires* (Paris, Minuit, 1994). Pour une lecture plus approfondie du processus démystificateur auquel nous invite le narrateur-auteur du *Vaillant Petit Tailleur*, se référer à mon article 'Une écriture à bâtons rompus? L'incipit "digressif" du *Vaillant Petit Tailleur* d'Éric Chevillard', *Revue romane*, 40:2 (2005), 289–314.

⁷Voir par exemple page 70, où le verbe 'lire' n'apparaît pas moins de trois fois à l'infinitif, une fois au participe passé et une fois au présent, le substantif 'livre' deux fois, au singulier et au pluriel, et les substantifs 'lecture', 'lecteur' et 'littératures' une fois chacun.

⁸Il s'agit soit de formes verbales, soit du meuble destiné au coucher.

⁹Roland Barthes, *Le Plaisir du texte* (Paris, Seuil, 1973), pp. 20 et 46.

prêtant attention à ce qui, ‘tapi dans l’ombre’ (*VT*, p. 131), se glisse furtivement entre les mots, les lignes et les pages: ‘Il faut maintenant avancer courbé, frayer son chemin sous les branches. La végétation est devenue plus dense, plus touffue. Les rayons du soleil ne traversent plus l’écran épais des frondaisons, sinon ici ou là, de force, comme une pluie faufile une à une ses gouttes entre les feuilles’ (pp. 130–31).

(5) Une autre métaphore relevant de ces mêmes registres du caché et de l’implicite est celle des *galeries souterraines* de la taupe, ‘étroit boyau, humide, glacial’ dans lequel on peut suivre l’auteur traçant lui-même son chemin (*VT*, p. 217), et, enfin, celle de la *barbe*, symbole de force certes, mais qui toutefois, à l’instar du texte que nous lisons, est comparé à une forêt¹⁰ de ‘tissage complexe’ (p. 236), parsemé de traces et traversé d’illuminations soudaines.

M’appuyant sur cette inscription dense relative à la problématique de la réception et du destinataire, mon hypothèse de départ sera qu’une préoccupation cruciale du narrateur-auteur du *Vaillant Petit Tailleur* est celle qui consiste à ‘inventer un lecteur’ (p. 91) de son propre livre; comme le dit Pascal Quignard, ‘un livre n’est autre qu’un lecteur’ et écrire un livre revient de ce fait à ‘écrire un lecteur’.¹¹ Interrogeant le texte depuis cette perspective, je chercherai à répondre aux questions suivantes: de quelle(s) manière(s) ce lecteur est-il concrètement mis en scène dans l’œuvre? Quel(s) lecteur(s) le texte se présume-t-il? Quelles figures de lecteurs imagine-t-il? Et quelle place cette œuvre intelligemment agencée, demandant de la part de son lecteur recul, ruse et perspicacité, laisse-t-elle à la jouissance, à l’envoûtement? L’analyse du *Vaillant Petit Tailleur* sous cette lumière nouvelle devrait précisément permettre de reconsidérer l’attitude distanciée souvent attribuée au lecteur de la métafiction moderne. Les romans de Chevillard, inscrits dans la ligne dominante du vingtième siècle qui, de Gide au Nouveau Roman, composa des ouvrages réflexifs, s’adressent essentiellement à l’intelligence, a-t-on souvent proclamé, en mettant l’accent sur leur ‘distanciation spéculaire’ ainsi que leur ‘belle expertise formelle’.¹² Je nuancerai un tel point de vue en montrant que même s’il est un écrivain tenant d’une conception intellectuelle du roman, refusant l’immersion mimétique à l’égard du personnage fictif au profit d’un développement excessif du potentiel réflexif du texte, Chevillard est pourtant fort loin de condamner son lecteur à l’abstinence de tous les plaisirs.

Mon parcours se déroulera en trois temps, chacune de ces mouvements s’intéressant à une figure précise de réception explicitement représentée et agissant au cœur de l’œuvre. Au commencement du roman, les personnages-lecteurs auxquels se réfère *Le Vaillant Petit Tailleur* sont encore

¹⁰Cf. *VT*, p. 261 où les baisers de la reine claquent dans la barbe de son vieux père ‘comme l’aile du ramier pourchassé par le faucon, quand il plonge dans l’abri providentiel d’un feuillage’.

¹¹Quignard, *Le Lecteur* (Paris, Gallimard, 1976), p. 48.

¹²Cf. Bruno Blanckeman, *Les Fictions singulières* (Paris, Prétexte, 2002), pp. 77–9.

privés de visage et de corps. Nous ne les voyons pas, pour la simple et bonne raison qu'ils sont encore à inventer. Au bout d'une soixantaine de pages, cependant, leurs contours commencent à se préciser. L'auteur tente tout d'abord d'en esquisser une première représentation en prenant appui sur le personnage du géant (*VT*, pp. 64–87). Cette figure, que j'analyserai en premier lieu, manque sa lecture: elle ne se rend pas compte, malgré les efforts conjugués du petit tailleur et de l'auteur pour la détromper, qu'elle est le jouet d'une mystification littéraire. S'élève ensuite la voix du lecteur-consommateur (pp. 89–91) que j'examinerai dans un second temps. Par conformisme, ce lecteur-repoussoir rejette le texte sans rien y comprendre. Il met ainsi en valeur, par contraste, le protagoniste final de la belle captive (pp. 91–93) qui sera l'objet d'étude de la dernière partie de mon article. Lectrice idéale, celle-ci est pourvue des qualités nécessaires lui permettant d'établir avec le texte une véritable communication. Je montrerai que la seule figure lectrice à laquelle s'intéresse véritablement le narrateur-auteur est celle-ci, car 'elle au moins' comprend où il veut en venir: elle seule saura lire le texte — et elle seule saura en jouir. Or, cette jouissance n'est pas celle de la lecture fatale, tentatrice des mauvaises passions, fréquemment mise en scène dans la littérature européenne aussi bien que dans la peinture. Le motif de la Lecture-Femme, c'est un fait, est extrêmement fort dans l'imaginaire; comme l'a noté Évanghélia Stead,¹³ sa continuité se dessine sans interruption depuis le dix-neuvième siècle jusqu'au roman récent de Raymond Jean, *La LECTRICE* (1986). Toutefois, nous verrons que chez Chevillard le motif de la Lecture-Femme tisse une construction complexe — c'était déjà le cas dans l'iconographie fin de siècle de la lectrice nue¹⁴ — qui incarne un problème d'interprétation. Délivrée du poids moralisateur de la lecture associée à la femme, la représentation littéraire de la belle captive neutralise le parti pris de la liseuse coupable pour nous confronter à une figure apte à éprouver notre propre réception littéraire et à interroger la pertinence de nos déchiffres.

Les coups ratés

Les textes de Chevillard évoquent une réalité impalpable et parfois troublante: en suivant les cheminements imprévisibles et incongrus de la métaphore, le lecteur peut parfois basculer dans une sorte d'égarement personnel, les images engendrées par l'écriture étant susceptibles de le dépouiller de ses repères et de son identité tout en suscitant en lui de nouveaux fantasmes. Le conduisant hors du sillon, hors du monde conventionnel dans lequel nous vivons, la métaphore l'éloigne de la banalité fade mais rassurante des

¹³ 'Pourquoi la Lecture est-elle Femme? (de la décadence aux oeuvres contemporaines)', dans *L'Expérience de lecture*, éd. par Vincent Jouve (Paris, L'Improviste, 2005), p. 303.

¹⁴ L'exemple frappant, comme l'observe Stead ('Pourquoi la Lecture est-elle Femme', p. 296), en est l'expression sibylline de la figure dessinée par Elfride Wendlandt dans l'ex-libris d'Else Lasch (1902), où une jeune fille est juchée sur un énorme point d'interrogation qui l'enlace tout entière.

choses; son univers oscille, prend soudain des contours étranges, incertains; la réalité se métamorphose, faisant s'écrouler les fondements de son existence au profit d'un flottement réveillant les pensées et les sentiments les plus inattendus. Telles sont la force et la séduction de la métaphore chevillardienne que le lecteur finit parfois par croire en l'existence du monde déraisonnable et déraisonné qu'elle décrit, lequel de surcroît s'amplifie sous l'effet de ses propres développements imaginaires. Peu importe alors qu'il soit éventuellement un lecteur dit averti ou cultivé, tout le poids de son érudition ne pourra empêcher que s'établisse par moments, entre lui et le texte qu'il est en train de lire, entre lui et les métaphores qu'il *éprouve*, ce type de rapports extravagants: l'image de Chevillard, libérant ce qu'il a en lui de plus excessif et de moins sage, voire de plus inconscient, est bien souvent une invitation au délire. Il en va ainsi du personnage du géant, qui est apparemment un lettré, un très grand lecteur qui connaît les littératures anciennes et modernes et qui, même s'il a une préférence pour les auteurs classiques, 'montre aussi de la curiosité pour les avant-gardes' (*VT*, p. 70). Il n'empêche qu'à la lecture du *Vaillant Petit Tailleur*, il se met subitement à trembler; il déraisonne, divague dans un 'délire d'interprétation' (p. 73) sans limites allant jusqu'à s'imaginer que le protagoniste du tailleur pourrait très bien 's'introduire dans son oreille pour gagner son cerveau...et s'y enkyster, ou encore peut-être se glisser sous sa paupière, derrière le globule oculaire, et commettre là...quelques dégâts irréversibles' (p. 74).

On ne peut donc pas dire que le personnage du géant soit un lecteur assoupi et passif: il est quelque part, comme le souhaite l'auteur, un acteur s'investissant vigoureusement dans ce qu'il lit. Toutefois, cette participation est par ailleurs accompagnée de naïveté, de grossièreté et d'inintelligence à l'égard du texte, alors que *Le Vaillant Petit Tailleur* est une œuvre nécessitant au contraire, de la part de son lecteur, plein de finesse et de malice sachant déjouer les pièges. Le géant, ce prétendu grand lecteur cultivé, est manifestement dépourvu de la méfiance et de la ruse qui convient à la lecture d'un ouvrage avant-gardiste et novateur comme celui qu'il tient entre ses mains. Accordant au monde du texte une créance naïve d'une solidité à toute épreuve, ce personnage-lecteur est tout simplement 'prêt à croire n'importe quoi' (p. 74), accédant de ce fait lors de sa lecture à ce que R. Caillois nomme 'une sorte de spasme, de transe ou d'étourdissement'.¹⁵ Peu futé, '[s]a cervelle stupide n'a[yan]t jamais conçu une idée' (*VT*, p. 78), le géant est décidément une victime sans borne de l'illusion romanesque, ne se doutant nullement que le vaillant petit tailleur est en fait un 'fieffé menteur' (p. 74) faisant de lui le jouet d'une duperie. Ne percevant pas le pacte implicite de lecture fondé sur le principe de la démystification, ce lecteur croit fermement à l'univers romanesque évoqué par la narration: se

¹⁵Cité par Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman* (Paris, PUF, 1992), p. 196.

laissant sans cesse berner par l'illusion représentative, il lit sans s'apercevoir de la tromperie mise en place par le texte.

C'est pourquoi l'auteur, en collaboration étroitement complice avec son double fictif, tente à plusieurs reprises d'orienter le grand benêt, défiant la naïveté de celui-ci et forçant sa main pour qu'elle puisse porter le coup funeste au texte, frappant celui-ci d'impuissance et faisant s'écrouler, d'un 'craquement sinistre' (p. 260), sa langue faussement rieuse et sa force apparente.¹⁶ D'où la présence récurrente d'objets servant précisément...à frapper: bâtons, massues, madriers, épieux. 'Viens tenter ta chance avec moi! Prends ton bâton et allons!' (p. 67), lance avec ruse le petit tailleur à l'intention du géant, au début de la séquence consacrée à ce dernier. Et l'auteur d'évoquer ensuite, à propos de ce lecteur mis en abyme, 'une massue cloutée' — qui cependant ne sait produire qu'une petite explosion 'sans bruit' (p. 68), sans conséquence.

Les mains du géant ont en effet du mal à casser quoi que ce soit, à l'image aussi du cerisier auquel elles ne font que courber le sommet, sans le briser (p. 80). De même, vers la fin de la description qui lui est consacrée, lorsque le géant-lecteur, ayant invité le petit tailleur à dormir dans sa grotte, tente enfin à l'égard de ce menteur un vrai geste d'achèvement, ce n'est que pour rater sa cible: 'Soudain, le géant soulève à deux mains le madrier au-dessus de sa tête et l'abat sur le lit tel un chiffon sur un essaim de mouches, avec tant de violence que celui-ci se brise en sept morceaux' (p. 86). Car le jeu homophonique de ce passage nous suggère que si le *lit* est bien cassé ici, il n'en est rien de l'illusion fictionnelle que *lit* le géant. L'auteur et son double fictif ont donc eu beau essayer d'aider le géant à se rendre compte de leur duperie complice, il n'y a rien à faire: celui-ci, n'ayant d'yeux que pour le personnage et le leurre romanesque, s'en laisse sans cesse conter.

On comprend ainsi pourquoi le narrateur-auteur exprime qu'il n'est guère satisfait de sa première tentative pour inventer un lecteur de son propre texte. 'Je ne suis pas très content de moi', dit-il, peu de temps après avoir terminé la description du géant-lecteur; en effet, à sa manière, il a comme ce dernier 'raté [s]on coup' (*VT*, p. 91), car comme le dit le géant lui-même: je '[s]ais pas lire' (p. 68) ce type de livre — il est avant tout un amateur de

¹⁶Dès les premiers pages du *Vaillant Petit Tailleur*, les lecteurs se trouvent en présence d'un rire qu'ils connaissent bien, s'ils sont des familiers de l'œuvre chevillardienne: c'est celui, subversif, qui retentit tout au long du texte et de l'œuvre vue dans sa totalité, et qui a valu à Chevillard sa renommée d'écrivain sarcastique défiant sans cesse les positions acquises, qu'il s'agisse de l'homme mort ou vivant (*VT*, pp. 21–22), du monde végétal représenté ici par la fleur, le fruit ou le légume (pp. 22–23), du monde animal peuplé d'éléphants, de fourmis, de serpents, de mouches, de taupes et de girafes (pp. 23–24) ou d'objets familiers basement utilitaires comme le peigne, le mouchoir ou la petite cuillère (pp. 24–25). Écrire pour rire: telle serait donc la préoccupation principale du *Vaillant petit tailleur*? Dans ce roman dont la plupart des critiques de presse, au moment de la publication du livre, a noté l'aspect 'furieusement drôle' (Rencontre Éric Chevillard, Nicolas Vives, entretien cité), l'humour est certes omniprésent, bien qu'il soit la plupart du temps une arme, mordante et dévastatrice, qui tourne en dérision, défie et renverse la forme traditionnelle du conte de fées ainsi que les multiples catégories figées du monde ambiant. Mais ce rire qui éclate sans cesse dans *Le Vaillant Petit Tailleur* est au fond fallacieux, ce dont l'auteur prévient le lecteur, si ce dernier prête bien l'oreille, dès l'*incipit* du texte. Pour une analyse de ce faux rire sur lequel semble reposer la totalité romanesque, se référer à mon article 'Une écriture à bâtons rompus'.

romans ‘classiques’, productions littéraires qui, comme l’observe Vincent Jouve, tentent rarement de déjouer l’aliénation inhérente à l’illusion romanesque et qui sollicitent précisément chez le lecteur la crédulité face à l’univers représenté.¹⁷

Un gâteau ou un livre, quelle différence?

Michel Charles note que tout livre, plus ou moins consciemment, plus ou moins fortement, a pour objectif d’ébranler un mode de lecture (ou une habitude de lecture); le lecteur se trouve devant une alternative: ‘ou bien il “résiste” et préserve soigneusement, jalousement, son mode de lecture — il manque ainsi la “nouveau-té” du livre qu’il lit —, ou bien il “se laisse faire”, se laisse lire, donc lit vraiment’.¹⁸ De ces deux propositions, le personnage-lecteur que nous allons présenter comme un consommateur incarne la première, c’est-à-dire la résistance. Ce protagoniste apparaît dans *Le Vaillant Petit Tailleur* immédiatement après le personnage du géant, sa fonction dans le texte, rappelons-le, étant de faire valoir par opposition une autre et dernière figure de lecteur, à savoir la belle captive.

De sa rencontre avec le roman, ce lecteur-consommateur ressent tout de suite un écart désagréable, qui le met très vite dans un état d’énervement, entre son horizon d’attente, figé, et le texte qu’il tient entre ses mains. Il appartient à cette catégorie de lecteurs, pour laquelle il se fait le porte-parole, ne demandant, ou plutôt n’exigeant, qu’une chose: que l’auteur du *Vaillant Petit Tailleur* reproduise fidèlement, sous une forme convenue qui leur est familière, le célèbre conte recueilli par Jacob et Wilhelm Grimm au début du dix-neuvième siècle; c’est ce conte traditionnel qu’innocemment ils ont cru choisir, sur l’étal de la librairie, sous la couverture des Éditions de Minuit:

Nous sommes là pour lire ça, ce livre-là, *Le Vaillant petit tailleur*, comme indiqué sur la couverture, que nous avons choisi en confiance au milieu de la multitude affolante en nous remémorant le conte fameux des frères Grimm. Certains d’entre nous, même, qui sont jaunes en ce moment, ont bien cru sur la foi du titre acquérir en effet le conte des frères Grimm tel qu’ils le connaissaient, tel que maman — voilà le mot lâché une fois encore dans le chagrin, maman —, tel qu’elle le leur lisait, le soir, dans une nouvelle traduction, peut-être, justifiant cette nouvelle édition, imaginez leur déconvenue. (*VT*, p. 90)

La référence au monde enfantin, dans le passage cité, est significative. Elle indique que l’ensemble de ces lecteurs auxquels s’identifie notre consommateur, en ouvrant le texte de Chevillard, étaient prêts à croire à l’illusion romanesque, comme le faisait le géant. Le support du ‘croire-au-narratif’, c’est précisément nos croyances enfantines, cette époque où régnait l’illusion, ‘où l’être et le paraître ne se distinguaient pas’; réactivées dans certaines conditions (dont la situation de lecture), ces croyances d’enfance sous-tendent nos croyances d’adultes:

¹⁷ Jouve, *L’Effet-personnage*, p. 85.

¹⁸ Michel Charles, *Rhétorique de la lecture* (Paris, Seuil, 1977), p. 24.

Sitôt qu'on ouvre un roman, c'est l'enfant qui renaît en nous (du moins à un certain niveau). À ce titre, les premières lectures sont, comme le note Grivel, la matrice des lectures ultérieures: 'Quel âge avons-nous quand nous lisons? ... Je réponds: *le premier âge!* C'est *enfant* qu'on lit, sous l'angle de la première fois et obsédé par elle'.¹⁹

Ciblant d'emblée la narration, recherchant en l'œuvre le contentement, le consentement à une fiction déjà connue, le rapport du lecteur-consommateur au *Vaillant Petit Tailleur* est en outre lié à ce que Barthes nomme une pratique confortable de la lecture, qu'illustre parfaitement la position corporelle de ce lecteur-protagoniste profondément, confortablement installé dans son fauteuil, tenant le livre de Chevillard entre ses mains. Pour ce personnage, l'œuvre acquise est un objet de gourmandise instantanée au même titre qu'un fraisier ou une bouteille de vin, et il estime être en droit d'en attendre le même 'plaisir garanti' (*VT*, p. 89), immédiat. Par voie de conséquence, lorsqu'il s'aperçoit que le texte acheté, décevant d'emblée ses attentes, n'assouvit nullement ses désirs, il adresse une réclamation après-vente à l'intention de l'auteur du roman, de nouveau au nom de l'ensemble du groupe de lecteurs frustrés auquel il s'assimile: 'On l'a payé pour nous rendre ce service. Il s'est engagé très clairement à nous raconter l'histoire du vaillant petit tailleur — qu'il s'y colle' (p. 91).

Ce lecteur, qui sans aucun doute existe en grande quantité hors du livre, en tant qu'individu fait de chair et d'os, ne lira probablement pas le reste du texte. Après en avoir parcouru avec beaucoup de mal, et sans plaisir aucun, le premier tiers, il reculera devant ce drôle de livre dont la subtilité lui échappe, ne comprenant pas où l'auteur veut en venir et ne saisissant pas les sollicitations de celui-ci à son égard: pourquoi l'auteur est-il donc si 'pressé d'en finir' (p. 90)? Ce récit ne va-t-il donc jamais commencer pour de bon? Pourquoi ces allusions incessantes à l'achèvement de l'œuvre? Et qu'est-ce que c'est que ces histoires assommantes de massues, de madriers et d'épieux qui n'en finissent pas de porter des coups manqués? Il regrette amèrement d'avoir fait le choix d'acheter ce texte, l'autre jour, alors qu'il aurait pu, et pour le même prix!, avoir le délicieux fraisier de trois étages qu'il avait convoité à la pâtisserie, ou bien faire enfin plaisir à son fils en l'emmenant au delphinarium: 'C'était tout de même un fraisier bien appétissant, à la crème onctueuse. Et n'avait-il pas promis depuis longtemps à l'enfant de l'emmener ce samedi voir les dauphins?' (pp. 89–90). Quant à sa compagne dont c'était justement l'anniversaire ce jour-là, il n'a pris, à cause de ce maudit livre, qu'un petit vin de seconde catégorie chez l'épicier pour fêter l'événement. Résultat: elle est en ce moment même 'en train de boucler son sac' (p. 91). Placée en position d'incompétence²⁰ — tel est en effet bien souvent le sort du lecteur inscrit dans la fiction contemporaine — la figure du consommateur constitue un contre-portrait de ce que devrait être le lecteur du texte de Chevillard.

¹⁹Jouve, *L'Effet-personnage*, pp. 85–6.

²⁰Cf. Deltombe et Marchand, *Le Lecteur*.

'j'écris pour elle mes plus belles phrases'

Le texte que vous écrivez doit me donner la preuve qu'il me désire. Cette preuve existe: c'est l'écriture. (Roland Barthes)

Par le regard porté sur cette deuxième figure de lecteur fermement écartée, Chevillard, sans que son intention soit de prohiber austèrement une réception fondée sur la croyance narrative, montre bien que ce type de lecteur, en effet, n'est point le destinataire visé par son propre texte. Pour le lecteur-consommateur, l'intérêt et l'effet séducteur d'un livre se limite à la venue d'un récit, souvent annoncée dès l'*incipit* selon un principe classique connu, codifié et réglé qui se trouve bien des fois contrecarré et raillé dans *Le Vaillant Petit Tailleur*. La structure de l'énigme, par exemple, qui est un précepte de composition important de ladite attente narrative, est dans ce texte parfois imitée et sabotée de façon moqueuse:

Tel est l'art de la narration, qui ménage les pauses et les diversions pour exciter artificieusement l'intérêt. J'ai appris la leçon chez les plus grands.

Ah! si vous saviez ce qu'il y a dans ma poche droite...

Suit un long développement dilatoire qui met le lecteur à la torture, il veut savoir, il attendra, il lira tout ce qu'on lui donnera à lire dans cette antichambre pourvu qu'à la fin il sache, plus rien ne l'intéresse que la solution de cette énigme.

— J'attends un enfant, lui dit sa compagne.

— Bonne nuit à toi aussi, répond le lecteur sans lever les yeux de mon livre.

— Le médecin pense qu'il a deux têtes, reprend-elle.

— Comme tu voudras, ma chérie. (VT, pp. 121–2)

Ce principe de l'énigme, dilatant le temps de l'attente pour accroître le temps de la révélation, entraîne même parfois une telle avidité de savoir chez les lecteurs qu'ils sautent certains passages, notamment d'ordre descriptif, pour retrouver au plus vite les lieux brûlants de l'anecdote — ils sont alors selon Roland Barthes semblables à un spectateur de cabaret qui monterait sur la scène et brusquerait le strip-tease de la danseuse, 'en lui ôtant prestement ses vêtements'.²¹ Nous sommes là dans le régime de réception du *lisant*, où le lecteur, piégé lors de sa lecture par l'illusion référentielle, s'investit pleinement dans le monde romanesque selon le principe du *playing*, terme générique désignant tous les jeux de rôle ou de simulacre, fondés sur l'identification à une figure imaginaire.²²

Le lecteur désiré par l'auteur du *Vaillant Petit Tailleur* se situe tout autrement face à l'œuvre. Sa lecture relève davantage du *game* que du *playing*, le *game* étant défini par Michel Picard comme un jeu d'ordre réflexif,

²¹ *Le Plaisir*, p. 19.

²² Cf. Jouve, *L'Effet-personnage*, pp. 89 et 83.

demandant savoir, perspicacité et sens stratégique (tels, par exemple, le go ou les échecs).²³ Ce lecteur rêvé, littéralement convoité par le narrateur-auteur du *Vaillant Petit Tailleur*, se situe dans le domaine du *lectant* tel que le définit Vincent Jouve, régime de réception où l'on ne se laisse jamais duper par l'illusion fictive, où l'on n'oublie jamais que 'tout texte, romanesque ou non, est d'abord une construction'.²⁴ N'importe quelle construction supposant un architecte, le *lectant* a pour horizon une image de l'auteur qui le guide dans son rapport au texte, l'auteur pouvant selon V. Jouve être perçu de deux façons:

Il est aussi bien l'instance narrative qui préside à la construction de l'œuvre que l'instance intellectuelle qui, par le canal du texte, s'efforce de transmettre un 'message'. Le *lectant* peut ainsi être dédoublé en *lectant jouant* (qui s'essaye à deviner la stratégie narrative du romancier) et un *lectant interprétant* (qui vise à déchiffrer le sens global de l'œuvre).²⁵

Pour ledit théoricien le *lectant* participe d'une attitude 'distanciée',²⁶ et c'est à lui que s'adresse avant tout la métafiction moderne.

Cette considération du *lectant* perçu sous les seules espèces de l'analyse froide et de la réflexion pose problème. Le *lectant* doit-il se définir uniquement à la lumière du recul critique qu'il instaure avec le texte? Ou plus exactement, la distanciation intellectuelle qui caractérise le lecteur de la métafiction est-elle exempte de tout plaisir, de toute jouissance, de toute émotion? Jouve reconduit indéniablement ici 'la dichotomie tyrannique qui existe entre le cognitif et l'émotif' qu'ont instaurée les esthétiques traditionnelles, dichotomie nous empêchant de voir que 'dans l'expérience esthétique les émotions fonctionnent cognitivement':²⁷ elles jouent un rôle fondamental en tant qu'éléments d'un mécanisme cognitif qu'elles infusent. De plus, quand le rapport à l'œuvre se limite à son analyse explicative, l'exégète en démonte les pièces qui s'imbriquent, mais en oubliant l'essentiel, à savoir que le seul but de la construction textuelle est de produire chez le lecteur '*un effet analogue à celui de l'électricité*'.²⁸ Il est gênant que V. Jouve, qui pourtant plus loin dans son ouvrage souligne que la jouissance est un fait de lecture 'incontournable',²⁹ n'intègre pas ce phénomène essentiel dans sa définition du *lectant* et le rapport que le lecteur, dans ce régime de réception, entretient avec l'auteur. Le dédoublement que fait V. Jouve du concept du *lectant* demande ainsi d'être affiné et complété; outre les positions du *lectant jouant* et du *lectant interprétant*, il semble en effet exister une troisième attitude possible: le *lectant jouissant* ayant pour horizon, ni un auteur architecte qui préside à la construction de l'œuvre, ni un auteur intellectuel qui par le biais du texte s'efforce de transmettre un message,

²³Vincent Jouve rappelle avec justesse que dans les théories de la lecture, l'image des échecs revient souvent (à titre d'exemple dans Umberto Eco, *Lector in fabula*).

²⁴Jouve, *L'Effet-personnage*, p. 83.

²⁵Jouve, *L'Effet-personnage*, p. 84.

²⁶Jouve, *L'Effet-personnage*, p. 82.

²⁷N. Goodman, *Langages de l'art* (Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990), p. 290.

²⁸Julien Gracq, *En lisant, en écrivant* (Paris, Corti, 1980), p. 172. Mes italiques.

²⁹Jouve, *L'Effet-personnage*, p. 197.

mais un auteur *désirant* qui souhaite partager avec son lecteur un espace de plaisir, érotique, proprement barthésien.

La nécessité d'une tripartition du concept de *lectant* est corroborée par le rapport textuel qui caractérise la troisième figure de lecteur inscrite dans *Le Vaillant Petit Tailleur*. Certes, la réflexion et la distance sont des qualités indispensables à la lecture démystificatrice, telle que le narrateur-auteur paraît nous inciter à la pratiquer: pour bien lire cette œuvre, il faut en effet une tension d'esprit égale au moins à sa ruse, une vigilance de tous les instants, une profonde intelligence textuelle. Mais ces qualités permettant au lecteur, au fil de son parcours, de métamorphoser l'œuvre pour lui faire perdre toute efficacité et tout pouvoir, n'excluent pas le principe suprême du plaisir. Aussi, lorsque Chevillard inscrit dans son texte la lectrice finale, il l'envisage d'emblée sous les espèces de la jouissance qu'elle éprouve à la lecture du texte. Apparaissant sous les traits d'une jeune femme foncièrement envoûtée par *Le Vaillant Petit Tailleur*, la belle captive se présente comme une lectrice idéale pour laquelle l'auteur ne cache ni sa préférence, ni son attirance. L'allongement tendrement sur son lit, il nous la décrit en ces termes:

Elle écarte d'un doigt la mèche de cheveux noirs qui inlassablement retombe devant ses yeux, puis coince celle-ci derrière son oreille délicate et se recroqueville un peu plus sur le flanc en ronronnant comme sous l'effet d'une caresse à la lecture de ces pages... Je sais qu'elle se moque autant que moi du vaillant petit tailleur et de ses rodомontades... Elle suit avec passion les évolutions de la marionnette parce qu'il y a ma main dedans. (*VT*, pp. 92-3)

La captive passionnée par le texte comprend bien où l'auteur veut en venir; se méfiant de la fiction et son héroïsme apparent, percevant très bien que ce texte est autre que celui qu'il paraît être, elle suit voluptueusement le cheminement subtil de la main qui écrit.

Si la jouissance est un fait de lecture fondamental dont il faut tenir compte, elle n'en est pas moins subjective et secrète, comme le montre Roland Barthes dans ses derniers écrits, *Le Plaisir du texte* en particulier. Essayons toutefois d'en dégager quelques ressorts avec, pour appui textuel, le protagoniste de la belle captive. La volupté éprouvée par cette jeune femme à la lecture du *Vaillant Petit Tailleur* de Chevillard prend tout d'abord sa source dans la perception de l'écart esthétique de l'œuvre par rapport aux modèles connus du roman et du conte. Ce texte, comme tous les livres de cet écrivain, se fonde en effet sur un déplacement radical de l'horizon d'attente du lecteur. Dans sa rencontre avec le roman, la lectrice en question — à l'inverse du lecteur-consommateur auquel elle s'oppose démonstrativement³⁰ — aime sentir cette distance, qu'elle désire et qui a sur elle un grand effet séducteur, entre son horizon d'attente préexistant et le texte nouveau qui contraint sa conscience réceptrice à se réorienter vers l'horizon d'une expérience inconnue. Progressant dans sa lecture, sans déception, avec application et emportement — elle

³⁰Dans le roman, le lecteur-consommateur apparaît entre les lignes comme le mari de la jeune lectrice, homme qu'elle quitte, ce qui suggère moins une séparation de deux personnes qu'une démarcation entre deux lecteurs diamétralement opposés.

est ce que Barthes nomme une lectrice 'aristocratique' prenant le temps de 'tondre avec minutie' ce qu'elle lit³¹ — cette jeune femme affectionne le parcours toujours changeant, toujours imprévisible, d'une œuvre en devenir qui l'incite à rechercher un sens caché se dérochant dans les abîmes de l'écriture.

La jouissance de la belle captive vient aussi et surtout du fait qu'entre elle-même et l'auteur se crée, lors de la réception textuelle, une relation singulière révélant leur attrait charnel l'un pour l'autre. Le roman met en abyme cette expérience particulière dans un passage que l'on aurait grand tort de considérer comme un développement convenu sur le thème de l'aventure extra-conjugale:

Elle se rapproche. Je la reconnais, ses yeux sont bleus ou noirs, ses cheveux blonds ou bruns, c'est bien elle. Comme elle a eu raison de quitter son fastidieux mari à la première occasion... afin de se retrouver seule avec moi dans cette chambre d'hôtel!

Do not disturb.

Nous poussons la coiffeuse devant la porte. Nous arrachons les fils du téléphone... Nous nous dévêtons dans cette douce lumière. Son doigt long et fin glisse entre mes pages comme sur ma joue... [Ma] main si adroite, si souple, parcourt son corps. (*VT*, pp. 92-3)

'Son doigt long et fin glisse entre mes pages comme sur ma joue': la lectrice entend ici 'le langage tapissé de peau' qu'évoque Barthes. Nous sommes en d'autres termes face à un passage métaphorique établissant explicitement un rapport entre notre désir sensuel et la lecture. Comme Méline, l'inspiratrice récurrente de l'écrivain que les familiers de l'œuvre chevillardienne auront reconnue sous les traits de la belle captive, l'auteur du *Vaillant Petit Tailleur*, par son appel à mettre en jeu notre sensualité dans la réception textuelle, nous indique une lecture de l'attraction et de l'envoûtement. À l'image de Barthes, Chevillard considère le texte littéraire comme une figure de notre corps érotique, et le passage en question décrit dans cette optique ce que l'auteur du *Plaisir du texte* nomme une 'dialectique du désir': entre sujet lisant et sujet écrivant, devenus deux corps amoureux n'existant et ne se rencontrant que dans l'acte de la lecture, s'ouvre un espace de jouissance du fait que l'œuvre montre à la lectrice qu'elle la convoite: le texte la 'drape', lui donne la preuve qu'il la désire.

Cette preuve du désir, c'est le déploiement d'une écriture clivée en deux, double, duplice,³² corps de tissage dense et compliqué, érotiquement traversé, comme la barbe du roi qui en est l'une des multiples tropes, de révélations subites: l'endroit le plus érotique d'un corps n'est-il pas justement 'là

³¹Cette lecture appliquée est celle qui convient au texte moderne: 'Lisez lentement, lisez *tout* d'un roman de Zola, le livre vous tombera des mains; lisez vite, par bribes, un texte moderne, ce texte devient opaque, forços à votre plaisir: vous voulez qu'il arrive quelque chose, et il n'arrive rien; car *ce qui arrive au langage n'arrive pas au discours* ...: ne pas dévorer, ne pas avaler, mais brouter, tondre avec minutie, retrouver, pour lire ces auteurs d'aujourd'hui, le loisir des anciennes lectures: être des lecteurs *aristocratiques*' (Barthes, *Le Plaisir du texte*, p. 21).

³²Pour Barthes (*Le Plaisir*, p. 14), la valeur des œuvres modernes viennent précisément de leur duplicité, de leurs 'deux bords'.

où le vêtement bâille?³³ Ce qui chez la jeune femme engendre la jouissance du texte, ce qui la rend ‘captive’ (VT, p. 92), soumise à la contrainte démystificatrice de l’œuvre, c’est cette intermittence érotique, cet ‘interstice de la jouissance’ apparaissant par intervalles dans le volume de la langue, comme une peau ‘qui scintille entre deux pièces . . . , entre deux bords’.³⁴

Conclusion

J’ai voulu, m’appuyant sur les nombreuses allusions contenues dans *Le Vaillant Petit Tailleur* aux questions de la réception et du destinataire textuels, mettre en évidence que loin de limiter sa portée à une réécriture ou à une critique sarcastique du conte de fées, ce roman réflexif permet à Chevillard de procéder à ce qu’il nomme un ‘démontage de [l’]illusion romanesque’,³⁵ dans l’intention de faire du lecteur un véritable acteur du livre. Décelant et analysant la construction textuelle de trois figures de lecteurs différentes, j’ai montré que l’instance lectrice finalement convoitée par l’auteur est dotée d’une conscience lucide n’acceptant pas de se trouver piégée dans un univers de leurres et de faux-semblants: à l’image de toute conscience perspicace, ‘elle ne peut consentir à sa propre déroute à moins de jouer sans risque à se divertir, ce qui revient à considérer la littérature comme un simple dérivatif’.³⁶ J’ai ainsi suivi le trajet permettant *in fine* à l’auteur du *Vaillant Petit Tailleur* d’exprimer sa reconnaissance à une belle envoûtée, sortie des classiques allées plantées pour se (s’ê)perdre dans quelque bosquet des jardins de la Reine Marie Antoinette. Avec cet écrivain de jouissance et sa lectrice, nous avons assisté à une scène intime développant, au plus près de la théorie barthésienne, l’apologie d’une interaction textuelle d’ordre fusionnel touchant essentiellement à l’instant, aux bordures, aux déchirures, qui s’oppose au modèle du plaisir traditionnel de type narratif où toute l’excitation se ramasse dans l’espoir de connaître la fin de l’histoire.

Or, associer cette délectation partagée à des synonymes douxereux (saveur, bonheur, euphorie) serait bien entendu chose erronée. Comme le souligne Éric Marty,³⁷ pour Barthes le mot ‘plaisir’ n’est pas simplement homonyme de lui-même, ne limitant point son sémantisme à l’affirmation du confort d’une simple satisfaction. Ce qui est troublant dans *Le Plaisir du texte*, observe Marty, ce sont précisément les synonymes étonnants que recouvre discrètement le mot plaisir, en particulier le mot ‘peur’, qui figure si curieusement dans l’énigmatique épigraphe de Hobbes, et qui *a priori* s’assortit si mal au titre: ‘La seule passion de ma vie a été la peur’. Cette contiguïté de la jouissance et de l’appréhension, qui efface brusquement la valeur héroïque du langage pour ouvrir l’écriture à ce qui la fait trembler, est bien essentielle également

³³ Barthes, *Le Plaisir*, p. 17.

³⁴ Barthes, *Le Plaisir*, p. 17.

³⁵ Entretien avec Chevillard, ‘Des crabes, des anges et des monstres’, dans *Devenirs du roman* (Paris, Inculte/Naïve, 2007), p. 104.

³⁶ Entretien avec Chevillard, ‘Des crabes’, p. 104.

³⁷ Roland Barthes: *le métier d’écrire* (Paris, Seuil, 2006), p. 162.

au dispositif textuel de Chevillard: c'est par la peur qui accompagne la jouissance que l'auteur du *Vaillant Petit Tailleur*, s'alliant avec une lectrice capable de briser les apparences, s'ouvre au vide qui le laisse 'agité de tremblements', 'rompu, pantelant, effondré' (*VT*, p. 26). L'acte fusionnel ne doit pas tromper: il a pour corollaire la perte, l'achèvement, la mise à nu. De ce fait, le texte indique bien qu'il invente, en même temps qu'une instance lectrice, un auteur invitant cette dernière à explorer avec lui une construction romanesque scindée entre façade et profondeur, lumière et opacité, enveloppe visible et intériorité cachée, en d'autres mots, un auteur faisant d'entrée de jeu, de cette division esthétique propre au texte, un principe de codage et de décodage, d'écriture et de lecture.

Enfin, en construisant sa description du processus réceptif idéal autour d'un personnage de lecteur féminin, Chevillard s'inscrit en faux contre les idées reçues faisant de la lectrice une instance passive, voire coupable. Dans *Le Vaillant Petit Tailleur*, la lecture féminine se délivre d'une image dommageable héritée du dix-neuvième siècle superposant passif/actif à féminin/masculin. Prenant le pas sur le masculin régnant en maître dans les représentations sexistes de la lecture, la Lecture-Femme investit la place du spermatozoïde actif, analogie biologique à laquelle recourt ce roman pour mettre en abyme la réception désirée (*VT*, p. 259): n'adhérant pas au processus mensonger, n'acceptant pas le jeu du falsificateur, la belle captive porte le coup de grâce au texte en procédant, tel le gamète mâle transperçant l'ovule, au viol ultime de l'œuvre. Si cet hommage est rendu au personnage de la belle captive lisant dans sa chambre, c'est en fin de compte en souvenir et en reconnaissance du rôle fondamental des femmes dans la création du genre romanesque et dans la réception des romans: n'oublions pas que ce sont les femmes qui ont permis au roman, genre né précisément de lectures 'dans la chambre des dames',³⁸ de se développer.³⁹

UNIVERSITÉ D'OSLO

³⁸Albert Thibaudet, 'Le liseur de romans', dans *Réflexions sur la littérature* (Paris, Gallimard, 2007), p. 1663.

³⁹Cet article s'inscrit dans le cadre d'un travail de recherche plus étendu sur la littérature contemporaine française, réalisé grâce à une bourse de post-doctorat accordé par le CNRS norvégien (2004-08). Que cette institution se trouve ici remerciée de son soutien précieux.