

ÉMILE NOËL : Il y a plusieurs façons d'aborder la littérature comme lecteur, comme écrivain, puis la façon que vous avez, vous, de l'aborder – vous êtes sans doute lecteur et écrivain, bien sûr – qui consiste à étudier les processus, soit les processus de création, de fabrication, selon la façon dont on se présente, dont on regarde la chose. En fait, il me semble – et vous allez me dire si j'ai tort ou raison – que la littérature, pour le sens commun, la « bonne littérature », se présente comme étant un échec au hasard ou, plus exactement, en tout cas, une volonté d'échec au hasard, et le grand écrivain est celui qui réussit à maîtriser tous les aléas et à faire une œuvre dont il est entièrement maître. On sait très bien, au travers des interviews d'écrivains à la radio ou à la télévision, que cela ne se passe pas exactement comme cela, mais il n'empêche que le sens commun pense que c'est cela. Comment quelqu'un comme vous qui analysez les processus de création littéraire se situe-t-il par rapport à cette idée commune ?

P.M. DE BIASI : Je crois qu'elle est entièrement juste. Peut-être faudrait-il élargir le champ de ce que vous définissez comme la maîtrise de l'œuvre par l'écrivain. Je crois que le chef-d'œuvre littéraire, c'est l'œuvre qui, même au-delà de la personne de l'écrivain, produit une forme relevant de la nécessité : une structure où tout est nécessaire et s'enchaîne avec la logique sans faille qui est par exemple celle de la tragédie racinienne : un chef-d'œuvre romanesque suppose une maîtrise de la même intensité . Mais, il serait insuffisant de s'en tenir à cette idée de maîtrise logique, parce que cela consisterait à ne voir dans l'œuvre qu'une nécessité formelle et linéaire, à se représenter le travail de l'écrivain comme la mise au point d'une série causale qui s'enchaîne parfaitement ; cela ne permet pas de comprendre d'où vient le plaisir qui se trouve dans le texte On peut se demander si ce plaisir ne proviendrait pas justement d'une sorte de "trouble de la nécessité", à la fois par excès et par défaut : d'un conflit délibérément mis en place par l'écrivain, qui se solde certes habituellement par la victoire de la nécessité, mais où la nécessité n'est peut-être pas toujours d'emblée et en permanence victorieuse. Le plaisir du texte, et sa beauté, pourraient bien avoir un rapport décisif avec cet antagonisme.

Alors on doit pouvoir apercevoir ce que vous dites, cette espèce de combat entre le hasard et la nécessité, mais d'une autre façon que celle présentée par Jacques Monod, on doit pouvoir voir cela lorsque l'on étudie le cheminement dans la création littéraire ?

Oui, je crois qu'on le voit à chaque instant parce que le travail littéraire est un travail en permanence de sélection dans les possibles qui traversent les brouillons d'une œuvre . L'auteur est avant tout l'instance où se recueille, dans la progression d'un brouillon, d'une œuvre qui s'écrit, une accumulation de contraintes qui agissent de plus en plus fortement sur l'écriture : le début d'une œuvre peut être fait de postulations

extrêmement diverses et même parfois contradictoires, mais au fur et à mesure que le brouillon avance, ce qui se met en place, c'est une logique de plus en plus contraignante qui réduit le champ des possibles ; et, finalement, les dernières pages ou les dernières versions d'une œuvre sont assez généralement une déduction logique de l'ensemble de ces contraintes .

Un petit peu comme si, dans les premières lignes d'une œuvre, on avait rédigé un énoncé et puis, au fur et à mesure que cet énoncé s'est trouvé être précisé, la solution devient une déduction quasiment pas unilatérale, mais il y a peu de solutions possibles...

Le processus dépend de la technique de travail de l'écrivain. Au fond, vous avez deux grandes catégories d'écrivains. Il y a ceux qui ont besoin d'une programmation très forte de leur écriture, et qui, avant de commencer à écrire pour de bon, vont consacrer un long moment de réflexion et de recherche préliminaires à se renseigner, à se documenter et puis à produire un schéma de programmation de leur rédaction, lequel, ensuite, leur servira de guide pendant tout le travail d'écriture. Et puis vous avez ceux qui rédigent peut-être de manière plus instinctive et moins programmée – avec un minimum d'esquisses et de brouillons préparatoires– , mais qui ont surtout besoin d'une sorte de déclic initial, et pas du tout sous la forme d'une programmation qui leur paraîtrait contraignante comme un carcan, mais plutôt sous la forme d'un noyau embryonnaire. Un écrivain comme Giono, par exemple, déclare qu'il ne peut commencer à écrire que lorsqu'il a trouvé le titre de son œuvre, souvent une formule énigmatique – par exemple : *Deux cavaliers de l'orage* – ce titre étant ce qui relèverait de "l'inspiration", comme, pour le poète, ce premier vers "donné par les dieux" dont parlait Valéry. Après cela, tout le travail va consister à essayer de justifier le titre en restant au même niveau de qualité . Giono a une belle image pour évoquer ce phénomène : "Si j'écris l'histoire avant d'avoir trouvé le titre, elle avorte généralement . Il faut un titre, parce que le titre est cette sorte de drapeau vers lequel on se dirige; le but qu'il faut atteindre, c'est expliquer le titre."¹ Toute la rédaction de l'œuvre consistera à rendre signifiant ce titre, à résoudre son énigme, à rendre nécessaire ce don du hasard. Dans le même esprit, vous avez d'autres écrivains, comme Aragon, qui n'arriveront pas à écrire leur œuvre tant qu'ils n'auront pas trouvé l'incipit, la première page². Mais, une fois que cette première page est trouvée – ce qui peut demander alors un nombre considérable de brouillons – c'est comme si une sorte de nécessité première avait commencé à se construire : l'embryon est formé, il va se développer spontanément. En fait, à bien y réfléchir, ces façons de procéder ne sont plus tout à fait interprétables en termes de maîtrise et compliquent

¹R. Ricatte : "Les deux cavaliers de l'orage" , *Travaux de linguistique et de littérature* VII-2, 1969, p.223 (cité par G.Genette, *Seuils*, Seuil, 1987, p.65)

²Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipits*, Skira, 1969.

singulièrement cette fameuse dialectique entre le hasard et la nécessité . Il y a, bien entendu, une part d'aléatoire qui intervient dans la "trouvaille" de l'incipit ou du titre; mais, en même temps, ce déclic premier relève vraisemblablement d'une nécessité intérieure, inconsciente, fantasmatique ; et , finalement, tout le reste du travail -la rédaction proprement dite- va consister à transformer ce faux aléas du don initial (lequel n'est d'ailleurs pas toujours donné) en une véritable logique qui sera celle de l'œuvre, mais qui ne parviendra à se développer qu'à partir d'un principe originairement obscur. Les écrivains les plus nombreux sont quand même ceux qui travaillent avec des documents de programmation . Dans ce cas de figure, on a affaire à un véritable travail de géomètre posant l'épure d'un sens qu'il s'agit de construire de toutes pièces : une sorte de pari, et de lutte formidable de l'esprit pour bâtir, contre le non-sens ambiant, une forme signifiante ayant sa logique et sa nécessité. Mais, une fois le schéma inventé et posé comme une axiomatique de départ, le travail de l'écrivain consistera non seulement à développer le modèle (en passant du plan au scénario, du scénario au brouillon, etc.) mais aussi à le problématiser.en réinjectant ce minimum de non-sens et d'aléatoire sans lequel la structure, logique et nécessaire, resterait inerte . On voit alors paradoxalement l'écriture travailler à se doter d'un nouveau type de relation avec le hasard : ce coefficient d'incertitude sans lequel le certain devient factice.

Est-ce qu'il y a, par exemple, une forme de littérature ou des cas isolés éventuellement où les processus que vous dites ont été utilisés pour décrire le hasard lui-même ? En d'autres termes, est-ce que la littérature prend le hasard comme sujet et, en même temps, dans son propre déroulement, en est à la fois le moteur et la description ?

Je pense qu'il y a peu d'œuvres qui échappent à cette thématique-là tout simplement parce qu'elle fait partie de la substance de la vie humaine, et que le hasard est au principe de l'imprévisible, du "nouveau", qui représentent des ressorts littéraires essentiels, au moins dans les oeuvres narratives. Un roman est, inévitablement, d'une manière ou d'une autre, lié à un itinéraire biographique et plus souvent encore à plusieurs itinéraires biographiques ; dans cette situation, il est clair que le thème de la rencontre, par exemple, devient un motif privilégié de la dialectique du hasard et de la nécessité . Mais une rencontre, ou tout autre événement du même type, peut à la fois être traitée comme le résultat d'un croisement fortuit, et à une autre échelle, comme l'effet d'une nécessité cachée, jusqu'à la théorisation poétique qu'en donne le surréalisme avec la notion de "hasard objectif". L'événement donné pour aléatoire est ainsi ce qui pourra se transformer en destin à l'échelle de l'œuvre tout entière : par un système d'échos, de symétries redessinées après-coup, d'anticipations, de symbolisations, etc. qui sont évidemment des "trucages" d'écrivain, le récit produit par exemple une série de "coïncidences" qui, d'une manière sous-jacente, pourront finir par

composer une sorte de logique supérieure . Évidemment, le traitement de ces coïncidences, de ce jeu avec la fatalité dépend beaucoup du “métier” de l’écrivain, de son génie, et aussi de sa conception du monde. Le problème se posera d’une façon particulière pour les écrivains qui cherchent à défendre des thèses, à illustrer des idées sur le monde et sur l’histoire, et pour qui l’œuvre est l’occasion de démontrer ces thèses. Dans ce cas, la question du hasard, qu’elle soit résolue en termes de providence, de liberté existentielle ou de déterminisme social, etc., pourra en partie échapper à la problématique purement littéraire pour devenir l’objet d’une mise en scène argumentée . Quand Zola fait un roman sur le destin d’une famille ouvrière au XIX^e siècle, il a derrière lui, derrière son geste littéraire, des idées à défendre, un engagement à mettre en œuvre, un message philosophique et politique à transmettre... Mais vous avez des écrivains qui voient dans leur métier d’écrivain – je pense, par exemple, à Flaubert – l’exigence absolue de ne pas s’engager dans autre chose que le travail littéraire. Et là, vous aurez beaucoup plus de mal à référer à une idéologie quelconque, les formes du hasard ou de la nécessité qui se manifestent dans l’œuvre. .

Mais, que ce soit explicite ou implicite, il est hautement probable que l’intime conviction ou la pulsion de l’auteur reste toujours présente, d’ailleurs il y a aussi un lieu commun qui dit que le romancier écrit toujours le même roman. Alors, où est le hasard là-dedans ?

On a une idée plus précise de cette question depuis que l’ami Sigmund Freud a voulu tirer tout cela au clair, – mais à vrai dire les écrivains ne l’avaient attendu ; ils en savaient depuis longtemps déjà assez long sur le sujet-. Avant tout, je crois qu’il est indispensable de discerner dans l’œuvre ce qui est délibéré et ce qui ne l’est pas. Et la génétique littéraire nous en donne les moyens. Ce que montrent les brouillons, c’est que l’écrivain est souvent beaucoup plus conscient qu’on ne le supposait . Là où les psychanalystes pensaient déceler du fantasme, de l’inconscient, des phénomènes qui auraient échappé complètement à l’auteur, les manuscrits démontrent que, bien souvent, on a affaire à un travail délibéré de symbolisation de l’écrivain . Tel ou tel détail bizarre n’est pas du tout une trace de l’inconscient qui s’imprime à l’insu de l’auteur, mais un effet de son travail, un choix longuement médité, souvent avec la conscience d’imiter la logique du rêve, et quelquefois aussi avec la volonté vicieuse de créer de “fausses pistes”. C’est du moins ce que semblent nous dire les manuscrits. La psychanalyse n’est pas née en un jour. A beaucoup d’égard, elle s’est trouvée précédée dans ses découvertes par une longue tradition de recherches sur les pathologies du psychisme; et ces recherches faisaient partie du contexte intellectuel dans lequel les écrivains pensaient. Ainsi, les *Carnets* de Flaubert, écrits dans le demi-siècle qui précède les publications de Freud, sont-ils pleins de notes prises dans les ouvrages des spécialistes des maladies

mentales, avec un conscience très nette chez Flaubert que ces recherches ont un rôle à jouer dans la conception littéraire. A côté de cela, bien entendu, les brouillons font aussi apparaître, mieux que le texte, tout un ensemble de phénomènes incontrôlés, et notamment des “lapsus” qui en disent parfois long sur l’inconscient de l’écriture¹.

Mais les traces de l’inconscient ne sont pas les seuls phénomènes mystérieux de la rédaction . Les relations entre la logique de l’oeuvre et les aléas du vécu pose quelques problèmes non négligeables. Prenons le cas d’un écrivain qui se documente pour un roman, qui, avant de rédiger une scène, va sur place dans le lieu qu’il veut décrire ; par exemple Flaubert se promenant dans la forêt de Fontainebleau avant d’écrire l’épisode des promenades amoureuses de Frédéric et Rosanette à Fontainebleau dans *L’Éducation sentimentale* ; il est sur place en cabriolet ; à un arrêt, il note dans son petit carnet : « Silence - deux femmes passent, portant des bourrées sur leur dos - Un petit cri d’oiseau très faible - le cheval souffle » Or cette évocation, anodine, circonstancielle, née d’un petit hasard du vécu se retrouve quasiment telle quelle dans le roman² . Aucune nécessité de logique narrative n’explique l’intégration de ce détail. Ce qui fait que cette note va passer directement du vécu dans le texte du roman, c’est ici, comme en beaucoup d’autres passages du texte³ la volonté d’une sorte de mini-cryptage à usage personnel : c’est une sorte de clin d’œil que l’auteur s’adresse à lui-même. C’est que pour certains auteurs, il existe, vraisemblablement, entre l’acte d’écrire et l’acte de vivre, une relation de réciprocité absolue qui construit une autre forme de nécessité.

Vous disiez à l’instant que Flaubert se plaçait parmi les auteurs qui délibérément envisagent de considérer la littérature pour la littérature elle-même et, d’une certaine façon, de mettre à l’arrière-plan leur idéologie personnelle. Il y a des démarches qui sont encore plus systématiques de ce côté : ce sont les mouvements littéraires ou, en tout cas, les groupes d’écrivains qui essaient de mettre en place des procédures, des méthodes qui

¹Loin de remettre en cause les recherches psychanalytiques sur le texte littéraire, la critique génétique leur a ouvert un champ considérable d’investigation : celui des documents de genèse, dans lesquels le contrôle conscient et la “censure” sont en général plus effacés que dans le texte de l’oeuvre publiée. Il est est d’ailleurs significatif qu’un des premiers théoriciens de la critique génétique - Jean Bellemin-Noël- soit aussi l’un des plus remarquables représentants de la recherche sur l’inconscient des textes littéraires, fondateur de la notion de “textanalyse” qui s’écarte des méthodes de la psychanalyse appliquée et des démarches psychobiographiques pour tenter une étude au niveau des mécanismes textuels et avant-textuels de l’inconscient.

²“Ils se croyaient loin des autres, bien seuls. Mais tout à coup passait (...) une bande de femmes en haillons, traînant sur leur dos de longues bourrées. Quand la voiture s’arrêtait, il se faisait un silence universel ; seulement, on entendait le souffle du cheval dans les brancards, avec un cri d’oiseau très faible, répété.” (*L’Éducation sentimentale*, III, 1)

³Ces cas abondent dans plusieurs oeuvres de Flaubert : les carnets démontrent que de tout petits faits personnels plus ou moins fortuits, dont personne ne peut reconnaître le caractère autobiographique, sont intégrés de loin en loin dans le texte. Ainsi , dans le même épisode, les deux personnages, Frédéric et Rosanette vont déjeuner dans une auberge , et choisissent de manger une bonne “matelote d’anguilles” : ce plat est directement issu, dans la rédaction, d’un petit fait de hasard : lorsqu’il se trouvait lui-même à Fontainebleau pendant son repérage sur place, Flaubert était allé dîner dans un restaurant portant sur sa pancarte “A la bonne matelote” , etc.

utilisent des procédures aléatoires, probables, des démarquages, des emprunts systématiques ou des décalages – je pense évidemment à l'Oulipo, mais il n'y a certainement pas que cela – et je crois que, derrière cela, il y a cette volonté d'objectiver leur travail.

Par « objectiver », vous voulez dire quoi ?

C'est-à-dire mettre moins de subjectivité personnelle.

Oui, sans doute. Je pense que ces démarches représentent une façon assez sympathique, et finalement assez juste de sonder le littéraire du point de vue de ses conditions formelles. Contrairement aux apparences, ces démarches ne cherchent pas du tout à se faire le jouet du hasard, mais visent plutôt à faire échec au hasard en jouant à prendre la littérature au pied de la lettre. En réalité, l'Oulipo (comme naguère la “charade” de Victor Hugo, ou le « cadavre exquis » des surréalistes) développe une sorte de vertige formaliste : il s'agit d'extraire de la langue des structures vides plus ou moins précontraintes que l'écriture va remplir pour produire du nouveau, des configurations nouvelles et vertigineuses de sens. Sur l'essentiel, cela n'est pas trop différente des contraintes formelles que vous vous donniez au XVII^e siècle si vous décidiez d'écrire une tragédie, ou un sonnet. Il est clair que l'informatique, dans ce domaine, apporte une technique idéale de formalisation et de pilotage qui simplifie la tâche du scripteur, et aussi une mobilité logique qui élargit considérablement le champ des rédactions potentielles. Mais, sur le fond, j'ai la sensation que ces tentatives sont surtout en parfaite harmonie avec une certaine tradition littéraire. D'ailleurs lorsque les écrivains d'inspiration oulipienne se mettent au travail sur un projet de rédaction de grande dimension, un roman par exemple (comme ceux de Pérec), leur démarche créative retrouve spontanément, à côté de l'innovation aléatoire, des règles assez classiques de la création romanesque. Mais leur tradition serait plutôt leibnizienne, fondée sur une conception plus “calculatrice” que “déliuratrice”.

Il y a une logique leibnizienne du travail littéraire qui se pense comme un travail sur le possible : lorsqu'il rédige, l'écrivain ne cesse d'opérer une sélection parmi l'infini des possibles, un peu comme le Dieu de Leibniz, qui calcule et fait passer à la réalité une essence alors qu'il y a mille essences qui l'implorent de passer à la réalité – l'écrivain qui se donne des contraintes formelles se place dans la même situation, et avec le même but : celui de construire le meilleur des mondes -littéraires- possibles... Ceci n'a rien d'abstrait, et n'appartient pas en propre à l'Oulipo : c'est le travail même de l'écrivain. Le brouillon d'un roman flaubertien est assez généralement constitué d'une quinzaine ou d'une vingtaine de versions. Dans la première phase de la rédaction, vous trouverez des dizaines de versions variantes, divergentes et même parfois contradictoires du même

récit ; les possibles se multiplient, s'entrecroisent; le récit s'amplifie, se dilate au maximum; et puis il y a un moment où, sous l'effet d'une contrainte plus globale, qui est celle de l'œuvre, les options se resserrent : quelque chose se choisit . Ce sera le texte.

Vous dites : « Quelque chose se choisit. » En vous entendant, on a l'impression qu'il n'y avait peut-être pas d'autre choix possible.

Oui. Et même, en forçant un peu les mots, on pourrait dire qu'à cet instant où le texte émerge du chaos, il n'y a plus exactement un auteur, ou, ce qui revient au même : qu'à cet instant l'écrivain n'est plus qu'un écrivain, l'instrument par lequel le texte se produit . En tout cas, à partir d'un certain point les brouillons donnent l'impression que la personnalité de l'auteur, ses goûts, ses choix, ses répulsions etc. deviennent beaucoup moins importants que l'organisme qui est l'œuvre et qui a ses exigences, qui élimine le hasard avec sa logique personnelle et ses ressources propres. D'une certaine manière, l'écrivain n'est plus libre à partir d'un certain moment de son travail de création de modifier à loisir, dans un sens ou dans un autre, la rédaction.

Il est l'auteur d'un faisceau de lois qu'il est contraint de respecter à partir d'un certain moment ?

Voilà. Et qui sont de plus en plus fortes. D'ailleurs, lorsque un écrivain réfléchit ce qu'ont été les moments-clés de sa rédaction, il n'est pas rare, d'une manière ou d'une autre, qu'il en arrive à cette idée.

J'ai le souvenir d'une réponse que Raymond Queneau faisait lors d'un entretien pour la radio, où il parlait du démarquage en disant : « Pour faire un roman, ce n'est pas très compliqué, vous prenez un roman que vous aimez, vous changez un certain nombre de paramètres et puis le roman est écrit. Et il est bon si vous avez du talent. »

Oui. C'est le génie de Queneau. Et il n'a pas tort. Les plus grands n'ont rien fait d'autre. Quand Flaubert écrit *Bouvard et Pécuchet*, il fait un collage de tous les romans, de toutes les histoires naturelles, de tous les textes scientifiques de son époque, il ne fait rien d'autre, et pourtant il fait une œuvre absolument inédite qui a bouleversé l'histoire de la littérature, qui continue à être un modèle pour un très grand nombre d'écrivains du XX^e siècle, notamment d'Amérique du Sud. Mais cela consiste seulement à dire que la matière première de la littérature, c'est la littérature, c'est tout. Ce que les années soixante ont défini comme "intertextualité" permet de penser ce phénomène d'un point de vue critique et met, entre autres, en évidence qu'un texte qui s'écrit est en relation constitutive avec tous les textes qui l'ont précédé et avec lesquels joue l'écrivain. Mais

ce qu'il ne faut jamais oublier, c'est ce jeu, cette part de plaisir ludique qui entre presque toujours dans ce processus quand on a affaire à grand écrivain. Il utilise, et même exploite la littérature passée ou présente pour faire une nouvelle littérature, mais en jouant, en quelque sorte pour rire, en inventant une nouvelle règle du jeu.

Ce qui veut dire qu'il y a un certain nombre de contraintes qui peuvent être soit élaborées, soit déduites, qui peuvent même être repérées, mais il y a quelque part de l'impondérable, et on peut imaginer que, par exemple, certains auteurs – et peut-être parmi les plus grands – tiennent à se préserver une part de liberté et, d'une certaine façon, bien qu'ils veuillent faire échec au hasard, se réservent le hasard comme un élément, comme une finalité, ne serait-ce que pour une petite part ?

Oui. Je crois que c'est même décisif. C'est, d'une certaine façon, l'autre sens de ce que l'on disait tout à l'heure sur le moment où l'auteur disparaît. Il faut y voir, certes, l'effet des contraintes de l'oeuvre ; mais ces contraintes resteraient vaines sans la volonté résolue qu'a l'auteur de s'effacer. Cette attitude s'observe chez les écrivains qui font de la littérature une sorte de finalité absolue : l'oeuvre ainsi conçue implique une sorte de désengagement total, de disparition de tout ce que l'auteur peut avoir d'historique, de factuel, de singulier, d'éphémère etc. Un auteur comme Flaubert qui a l'obsession de ne pas être présent dans ses romans se dote d'une règle d'acier pour y parvenir : "l'impersonnalité". Mais il le fait pour des raisons qui ne sont pas du tout l'humilité puisque son ambition secrète est de ne laisser dans ses oeuvres pas plus de trace de Gustave Flaubert que n'en ont laissé dans les leurs des auteurs comme Shakespeare et Homère – auteurs sur lesquels on ne sait à peu près rien, et qui ne sont pourtant pas de petits bonshommes. Flaubert pense même qu'ils ne sont grands qu'à la mesure de leur absence. Cette obsession de Flaubert s'explique par la volonté de donner à son travail, à ses oeuvres une dimension qui soit à l'abri de la forclusion du temps, à l'abri des modes, par exemple, à l'abri de tout ce que le présent peut avoir de facilement révolu, d'oublié très vite, etc. Flaubert écrit avec l'idée que ses oeuvres ont pour destination tout le temps historique que durera la langue française, tout simplement. Cela signifie que, d'une certaine manière, il faut installer à l'intérieur de l'oeuvre une sorte de liberté ou d'ouverture intérieure qui soit disponible pour l'avenir. Il y a un courant critique venu d'Allemagne -la critique de la réception- qui s'est interrogé sur cette stratégie, sur le fait qu'un chef-d'oeuvre longtemps après sa rédaction continue à faire sens. Cette évidence ne va pas complètement de soi : comment se fait-il qu'on continue à lire Shakespeare, Rabelais, Goethe, Balzac, etc. ? La critique de la réception explique comment chaque génération recrée l'oeuvre en la lisant avec ses codes, etc. Si on étudie ce problème d'un point de vue génétique, c'est-à-dire du point de vue de l'écriture, du travail de l'écrivain, on s'aperçoit que, chez quelques grands auteurs, cette question a été posée concrètement

en termes de rédaction : l'auteur s'est demandé comment il fallait aménager de l'intérieur son texte pour qu'il demeure accessible à des cultures dont il n'avait pas forcément, en son temps, la possibilité de deviner ce qu'elles seraient. C'est un problème essentiel parce que cela veut dire que, sous l'effet de cette question, l'œuvre intègre à sa propre nécessité immédiate celle de s'ouvrir au hasard du futur. En pratique, cela consiste avant tout pour l'auteur à créer en creux la forme d'un lecteur potentiel ouvert. Un lecteur qui, même très loin dans l'avenir, ne sera pas perdu, choqué ou désintéressé par ce qu'il est en train de lire. Donc cela implique d'abord, à la lumière de ces grandes œuvres du passé qui n'ont pas disparu, que l'on réfléchisse sur les ressources anhistoriques du mythe, c'est-à-dire sur ces vastes configurations narratives qui ont une valeur inconsciente et logique permanente. Cela implique de la même manière que l'on anticipe sur le lecteur futur, en posant l'hypothèse qu'il appartiendra à une culture peut-être plus évoluée : il s'agit donc de débarrasser le texte de tout ce qui pourrait être conclusif, toute conclusion étant une sorte de coup de force contre l'avenir et contre l'évolution de la pensée : éliminer de l'œuvre tout ce qui arrête le sens. La "volonté de ne pas conclure" ne désigne nullement chez Flaubert une volonté d'inachèvement – son œuvre vise la perfection d'une forme achevée – cela désigne seulement sa volonté de ne pas arrêter le sens. Le texte est un réseau en perpétuel recomposition où les significations circulent à la fois par mille voies principales et secondaires, sans qu'il soit possible d'assujétir l'ensemble à un sens hégémonique : tout est en place pour qu'un autre lecteur, venu, cent ou deux cents ans plus tard d'une autre culture, puisse à son tour y circuler librement et avec plaisir selon un itinéraire qui sera le sien.

C'est-à-dire que c'est quelque chose qui est achevé, mais ouvert ?

Voilà. Une structure parfaitement achevée, nécessaire et suffisante, mais dans laquelle on a introduit assez d'indécidable pour la rendre capable de survivre par ses propres ressources : une forme pleine et souveraine, mais animée par un inaltérable coefficient d'incertitude qui la rend disponible à des siècles de lectures à venir . L'image la plus propre à décrire ce type de dispositif serait peut-être l'échiquier du jeu de go après la victoire d'un grand maître : une structure sans faille mais pour toujours "vivante", grâce à ses "yeux", c'est à dire grâce aux espaces de libertés intérieures qu'elle a su ménager derrière ses propres frontières, libertés qui la rendent à la fois praticable et imprenable

Fin de l'interview

PIERRE-MARC DE BIASI

Chargé de recherche au CNRS (ITEM)

Institut des Textes et Manuscrits modernes

Bibliographie

- J Bellemin-Noël, *Le Texte et l'avant-texte*, coll. "L" , Larousse, Paris, 1972.
- P.-M. de Biasi, "L'analyse des manuscrits et la genèse de l'oeuvre", in *Encyclopaedia Universalis*, vol. *Symposium*, 1985 et 1989.
- Carnets de travail*, de Gustave Flaubert, Balland, Paris, 1988.
- "La critique génétique" in *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Bordas, Paris, 1990.
- M.Espagne et M. Werner, *Philologiques 1*, éd. de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 1990.
- A.Grésillon et M. Werner, *Leçons d'écriture, ce que disent les manuscrits*, Lettres Modernes, Paris, Minard, 1985.
- L.Hay, éd., *Essais de critique génétique*, coll. "Textes et Manuscrits", Flammarion, Paris, 1979
- Le Manuscrit inachevé (écriture, création, communication)*, coll. "Textes et Manuscrits", éd. du CNRS, Paris, 1986.
- La Naissance du texte*, José Corti, Paris, 1989.
- A. Herschberg-Pierrot, *Répertoire des Manuscrits littéraires français XIXe-XXe siècles*, Bibliothèque Nationale, Paris, 1985.
- J.Levailant, "Ecriture et génétique textuelle" in *Valéry à l'oeuvre*, Presses Universitaire de Lille, Lille, 1982.