

Etude d'un délit littéraire à la manière de Bayard

L'acte de lecture est formidable : formidable dans son acceptation moderne et étymologique, c'est-à-dire à la fois enthousiasmant et effrayant (peut-être est-ce là une tautologie : n'est-on pas toujours happé par ce qui nous terrifie, selon l'eros-thanatique de Freud ?) .

Formidable dans la mesure où, comme toute activité ou interaction faisant intervenir un ou plusieurs êtres humains, l'acte de lecture est soumis à des codes, explicites et tacites : ce que l'on nomme communément *pacte de lecture*. Comme dans tout contrat, il y a ceux qui estiment mériter un respect impérial des règles admises, et ceux qui attendent le ravissement de la tromperie.

Pour ce qui est du pacte de lecture, dont les accommodations entre lecteurs et auteurs sont encore aujourd'hui mille fois définies, discutées, listées, l'on s'accordera ici sur deux de ces principes fondateurs, et pourtant ambivalents : la suspension consentie de l'incrédulité ainsi que la « bonne foy » prônée par Montaigne.

Ainsi, si le lecteur doit au récit une bienveillance dénouée du scepticisme caractéristique de l'humain cartésien, il reste sur le qui-vive de la moindre trahison du pacte éditorial. En achetant Harry Potter à l'école des sorciers, il autorise J.K Rowling à lui raconter des cours de balais volants et de défense contre les forces du mal, et il croit refuser qu'elle lui décrive longuement un meurtre sanglant comme dans le genre policier ou *thriller*. Pour cela, encore faudrait-il que les genres et les mouvements artistiques soient entièrement hermétiques les uns aux autres.

Cela étant dit, pour que *je*, lecteur, puisse suspendre mon scepticisme, il faut a priori que le récit soit cohérent : pour qu'un récit soit cohérent, il faut que son narrateur soit fiable. N'est-ce pas ?

Dès lors, que faire d'un narrateur à qui l'on ne peut se fier ? Sous quel augure se présente un récit qui ne répond pas aux exigences de bonne foi narrative nécessaire à la suspension consentie de l'incrédulité ? Pis encore : que fait un lecteur d'un narrateur qui lui *laisse le choix* – croire, ou non, à sa bonne foi ?

Dans le roman de Denis Diderot Jacques le Fataliste et son maître, publié entre 1778 et 1780, le narrateur est particulièrement ambivalent dès la pose du récit-cadre :

Comment s'étaient-ils rencontrés ? Par hasard, comme tout le monde. Comment s'appelaient ils ? Que vous importe ? D'où venaient-ils ? Du lieu le plus prochain. Où allaient-ils ? Est-ce que l'on sait où l'on va ? Que disaient-ils ?

Le narrateur renvoie immédiatement le lecteur aux conditions de sa suspension de crédulité : il interroge, de fait, les attentes de ce dernier. Par extension, il met en doute, en tant que conteur, sa volonté à coopérer : comment satisfaire de bonne foi les attentes d'un lecteur qui se voit remettre en questions ses mêmes attentes ? Il paraît particulièrement malvenu d'interroger directement le lecteur, par la sémantique et par la syntaxe – outre les questions rhétoriques qui servent un propos argumentatif. L'illusion de la suspension de crédulité est directement bouleversée par la traversée de ce quatrième mur romanesque.

De plus, si cela pourrait aujourd'hui être admis, dans une certaine mesure, puisque depuis le Nouveau Roman la parole du narrateur est soumise à caution, cette conduite paraît particulièrement

Etude d'un délit littéraire à la manière de Bayard

déplacée dans un ouvrage des Lumières. Qui plus est, ces questionnements déstabilisants s'allient à une attitude presque arrogante du narrateur, qui nargue le lecteur par l'exhibition de ses pleins pouvoirs narratifs :

Vous voyez, lecteur, que je suis en beau chemin, et qu'il ne tiendrait qu'à moi de vous faire attendre un an, deux ans, trois ans, le récit des amours de Jacques, en le séparant de son maître et en leur faisant courir à chacun tous les hasards qu'il me plairait. Qu'est-ce qui m'empêcherait de marier le maître et de le faire cocu ? d'embarquer Jacques pour les îles ? d'y conduire son maître ? de les ramener tous les deux en France sur le même vaisseau ? Qu'il est facile de faire des contes ! Mais ils en seront quittes l'un et l'autre pour une mauvaise nuit, et vous pour ce délai. (...) Que cette aventure ne deviendrait-elle pas entre mes mains, s'il me prenait en fantaisie de vous désespérer ! (...) Pourquoi Jacques ne deviendrait-il pas amoureux une seconde fois ? Pourquoi ne serait-il pas une seconde fois le rival et même le rival préféré de son maître ? – Est-ce que le cas lui était déjà arrivé ? – Toujours des questions !

Entre ces apostrophes au lecteur, le narrateur présente tout de même des choix narratifs propres et aussitôt admis par le lecteur. Ces choix narratifs sont nécessaires à l'élaboration du récit. C'est donc bien l'expression des *possibilités*, la présentation d'autres axes narratifs (que le lecteur n'ignore pourtant pas dans la rédaction romanesque), qui est ici rupture du contrat de lecture.

Si le lecteur est choqué de l'attitude narrative ouvertement désinvolte, c'est qu'il n'est pas encore tout à fait au fait de la coquinerie de l'auteur.

En effet, il faut maintenant introduire un extrait des premières pages de « Ida à la fenêtre », nouvelle d'ouverture du roman Dites-moi le songe d'Abdelfattah Kilito.

Pour cadrer son premier récit (et il ne faut pas oublier que chaque entrée dans une œuvre se fait, implicitement ou non, par la captatio benevolentiae d'une présentation de l'éthos du narrateur), le narrateur présente ses souvenirs de jeunesse, du moins ceux constituant son entrée dans la littérature, « sous le signe de la maladie et de la culpabilité ». Puis, après quelques paragraphes de récit, il énonce :

Tout cela est bien émouvant, mais des doutes surgissent, perturbant la netteté du tableau. Est-ce effectivement dans l'édition expurgée de Beyrouth que j'ai lu ce livre ? Je me plais à le penser, Dieu sait pourquoi, mais qu'en est-il exactement ?

Allons plus loin : l'ai-je lu, enfant ? Peut-être ai-je essayé et, m'apercevant de sa richesse insoutenable, en ai-je abandonné la lecture au bout de quelques pages, de quelques lignes. Le premier livre ? Que de fois l'ai-je prétendu, mais n'est-ce pas parce qu'il est en arabe et que je m'efforce tant bien que mal de me rattacher à je ne sais quelle origine ?

Quant à avancer que j'étais souffrant lorsque je l'avais découvert, cela relève probablement du pur fantasme. Evoquer je ne sais quelle maladie, m'attendrir sur moi-même, me revoir petit enfant couché sur un divan en dessous du lit de ma grand-mère...

Etude d'un délit littéraire à la manière de Bayard

Ne suis-je pas en train d'enjoliver les choses en laissant entendre que les histoires m'ont restitué la santé ?

Le lecteur retrouve ici exactement le même procédé narratif que dans l'oeuvre de Diderot : l'apostrophe directe au lecteur, par la syntaxe et la sémantique, et la présentation de divers choix narratifs pourtant exécutés précédemment. Cependant, l'oeuvre d'Abdelfattah Kilito paraît dans un tout autre contexte littéraire : au XX^e siècle, il peut être admis qu'un narrateur présente avec exubérance sa souveraineté sur le récit, en proposant aux lecteurs d'autres axes narratifs possibles. Comme il fut dit précédemment, le narrateur de Diderot est, lui, particulièrement dissonant vis-à-vis des attentes romanesques de son siècle. En effet, cela semble se justifier dès lors qu'on chaparde aussi ouvertement des stratégies narratives trois siècles avant qu'elles ne soient admises. De plus, ce faisant, l'on ne saurait décider si Diderot, par grandeur d'âme littéraire, permet une future acceptation des procédés narratifs mis en place par Kilito en préfigurant son style, ou s'il annihile la portée des interrogations du narrateur de Dites-moi le songe.

Aussi, si les ressemblances entre ces extraits n'étaient jusqu'ici pas assez flagrantes, il faut y ajouter la promiscuité du matériel réflexif utilisé. Pour présenter au lecteur ses interrogations narratives, le conteur de Kilito choisit de questionner son enfance, plus particulièrement les certitudes qu'il en a tirées vis-à-vis de son identité d'homme de Lettres. Cette remise en question d'une certaine acceptation de vérité, qui prend la forme d'un retour vers l'enfance dans Dites-moi le songe, est tout de même le moteur philosophique premier. Le philosophe n'est-il pas l'homme en quête de l'authenticité des valeurs et interrogeant l'objectivité de toute chose, de tout fait, de toute croyance ? Jacques le Fataliste est bien un dialogue philosophique, mais comme tout plagiat par anticipation nécessite une once de dissimulation, l'écrivain des Lumières se doit d'adopter une perspective différente de celle de l'analepse enfantine : mais au coeur de nos deux extraits demeure un cheminement intellectuel reconstitué.

Ainsi donc apparaissent distinctivement les trois caractéristiques du plagiat par anticipation listées par Bayard : la **ressemblance** entre les deux oeuvres, ici entre les procédés narratifs ambivalents mis en place dans Jacques le Fataliste et son maître et dans Dites-moi le songe, mais également la **dissonance** de tels procédés dans une oeuvre des Lumières, qui révèle en partie la supercherie. Enfin, comme stratégie de **dissimulation** du plagiat effectué par Diderot, la transposition d'une perspective auto-réflexive sur l'enfance aux interrogations philosophiques opérées par un adulte.