

L'éternelle genèse de vieux rêves qui bougent

par Yves Citton

à propos de

Jan Herman, *Le Récit génétique au XVIII^e siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 2009, 258 p.

Thomas-Simon Gueullette, *Contes*, édition critique établie sous la direction de Jean-François Perrin, Paris, Honoré Champion, 2010, 3 volumes, 2 389 p.

Chapeau de la série : *Pourquoi lire et étudier aujourd'hui la littérature (du passé) ? La réponse ne va nullement de soi. On essaiera d'y répondre en observant ce que font aujourd'hui certains « littéraires » et en se demandant en quoi leur travail sur les textes d'hier nous aide à comprendre le monde qui nous entoure aujourd'hui.*

En quoi consiste « la vie littéraire » ? Deux travaux universitaires récents – de nature très diverse quoique portant tous deux sur la littérature narrative du XVIII^e siècle – permettent de mieux comprendre comment vit un texte, et comment les rêves éveillés de la littérature nous aident à vivre.

Enfants trouvés en filigrane des fictions

Jan Herman, enseignant à l'université de Louvain qui travaille depuis des années sur la façon dont l'époque des Lumières a structuré les enjeux de la fiction, publie un livre-somme quoique relativement bref intitulé *Le Récit génétique au XVIII^e siècle*. Il y soutient que, depuis le *Phèdre* de Platon et le mythe de l'invention de l'écriture par Toth, « le discours écrit apparaît comme un enfant coupé de son "géniteur" » (p. 6). On sait de quelle bouche sortent les paroles orales, mais les écrits roulent et volent au vent, comme des « enfants trouvés », coupés de leur père et de son autorité, toujours en quête d'une légitimité qu'ils ne pourront acquérir que par des voies détournées. Après avoir abondamment travaillé sur l'analyse des discours préfaciels ainsi que sur le topos du « manuscrit trouvé », qui emblématise pour le livre ce statut dépourvu d'autorité et de légitimité, Jan Herman pose ici une question plus générale : alors que le genre romanesque est en train de prendre sa forme moderne, par quelles procédures l'auto-constitution du roman comme genre est-elle relayée par l'auto-constitution du récit comme fiction ? C'est bien ce double mouvement de genèse que décrit *Le Récit génétique*, en développant à la fois un cadre théorique destiné à penser cette émergence auto-constituée et des études ponctuelles de textes emblématiques.

Pour aider à saisir les récits dans leur genèse, Jan Herman n'invite pas tant le lecteur à lire entre les lignes qu'à repérer le *filigrane* du texte, à savoir « l'inscription dans le texte de ses états antérieurs », « l'image que le texte nous donne de lui-même, par transparence, et qui pourrait nous reconduire à l'endroit où le récit a été conçu, à sa première version » (p. 36).

Comme le démontrent ses fines analyses des ouvrages de M^{me} de Villedieu, Robert Challe, Marivaux, Prévost, Françoise de Graffigny, Marie-Jeanne Riccoboni, Laclos ou Potocki, la plupart des romans de l'époque mettent (plus ou moins discrètement, mais toujours très richement) en scène des premières versions, des récits recueillis, des lettres perdues ou des manuscrits trouvés. La première chose que nous dit le récit, pour peu qu'on prête attention à son filigrane, c'est sans doute : *Je ne suis pas le récit* (pas le vrai, pas le premier, pas le seul : *pas l'original*).

Les auteurs de l'époque aiment à se cacher derrière des paquets de lettres « réelles », qu'ils ont « découvertes » par hasard et jugent bon de « donner au public » (non sans y retrancher celles qui sont les plus fautives par le style ou les plus redondantes par le contenu). Jan Herman avait analysé ailleurs comment, à travers de tels procédés préfaciels, les fictions romanesques font un double geste apparemment contradictoire, mais en fait complémentaire. D'une part, elles essaient d'accréditer leur origine dans la réalité « vraie » en niant leur nature fictionnelle : ceci n'est pas un roman, mais un échange de lettres « réelles », entre des amants « réels » (dont moi, l'éditeur, je ne fais que corriger le style). D'autre part, au-delà de ce processus purement conventionnel et facilement identifié comme tel, le roman négocie progressivement sa légitimité comme genre : à travers la fiction (même celle qui avoue que « toute coïncidence avec des personnages existants serait purement involontaire »), c'est bien notre réalité historique qui se dévoile à elle-même, qui se dénonce, qui s'investit de sens, de passions et parfois d'espoirs de transformations révolutionnaires¹. En disant *Je ne suis pas un roman*, la fiction montre certes son masque du doigt, mais elle invite aussi, par là même, à réfléchir à ses pouvoirs propres en tant que fiction.

L'autogenèse de la vérité romanesque

Ce que le filigrane donne à voir, c'est donc la genèse du récit que nous avons entre les mains. Jan Herman propose d'appeler *récit génétique* « *l'histoire du devenir-livre, lisible en filigrane d'un matériau textuel* » (p. 46). Accommoder son regard sur la dimension génétique du récit fait que celui-ci « *n'apparaît plus comme un monde narré, mais comme un monde narrant, qui multiplie et intègre les gestes narratifs* »². Or, dès que l'on adopte ce type de lecture, on voit que l'enfant trouvé passe son temps à s'inventer une origine, toujours construite par ses soins, toujours renvoyant à autre chose, mais toujours participant d'une autogenèse de la fiction – « *un texte imitant, copiant, traduisant, transcrivant, corrigeant un autre texte, qui à son tour s'appuie sur un autre texte encore ou sur une version orale du récit* ». L'illusion romanesque consiste ici à « *créer un univers autonome qui s'origine et s'autorise de l'intérieur, grâce à l'absorption de l'acte producteur même* » (p. 47).

Ceux qui se sont frottés au monde des études de lettres croiront retrouver ici le vieux passe-partout éculé de la littérature réflexive, auto-référentielle, close sur elle-même, ne parlant que de son nombril littéraire et ignorant superbement « la réalité du monde » – laquelle, désormais, le lui rend bien. De Flaubert et Mallarmé à Blanchot et Barthes, n'en a-t-on pas soupé des « livres sur rien » (d'autre que la littérature), des récits qui s'auto-consument dans l'abolition de toute référence à autre chose qu'à leur « écriture » ? C'est à la fois de cela et de tout autre chose que nous entretient Jan Herman. Il est trop sage et trop peu arrogant pour nier ce que ses analyses doivent au structuralisme des années 1970 (et à Gérard Genette en particulier). Son apport propre pousse toutefois sa problématique sur un terrain bien

¹ Jan Herman, Mladen Kozul et Nathalie Kremer, *Le Roman véritable. Stratégies préfacielles au XVIII^e siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 2008. Voir aussi Baudouin Millet, « *Ceci n'est pas un roman* ». *L'Évolution du statut de la fiction en Angleterre de 1652 à 1754*, Louvain, Peeters, 2007.

² On en reste à *l'image* (fictive) que le récit donne de sa genèse, et il ne s'agit donc pas ici de « critique génétique », dans le sens spécialisé que ce terme a reçu en s'appliquant à des études cherchant à reconstituer les étapes *réelles* de l'écriture du texte au fil de ses versions successives.

différent, qui se situe aux frontières de l'esthétique, de l'histoire, de l'anthropologie et de l'ontologie.

À travers la constitution du genre romanesque, il nous aide à comprendre comment le monde humain constitue ses réalités. En montrant que la « *légitimation du roman sera essentiellement une question d'autonomisation, de référentialité court-circuitée, et d'autogénèse* » (p. 61), il ne paraît refermer la vie littéraire sur elle-même que pour mieux nous faire voir à quel point toute la vie « réelle » est imprégnée de littérature (de fictions, de récits et d'illusions romanesques). C'est chacun de nous qui passe sa vie à faire croire à autrui (et à lui-même) ce que disent de manière apparemment contradictoire les narrateurs du XVIII^e siècle : *Ceci – que je vous dis, que je vous montre : ma vie – n'est pas un roman !* Je ne vous raconte pas d'histoires, ce que je vous invite à voir avec mes yeux (la raison de mon retard, le réchauffement climatique, les nuisances du capitalisme), c'est la réalité vraie : juré, craché ! En même temps, nous autres postmodernes savons bien que toutes nos perceptions de « la réalité » ne font sens qu'intégrées dans des récits (petits ou grands) – et que nous ne faisons souvent que balbutier assez maladroitement ce que d'autres ont déjà dit (souvent mieux) avant nous.

L'auto-institution imaginaire des identités humaines

Le Récit génétique, au-delà d'un riche travail de théorie et d'histoire littéraire, analyse à travers le cas de la fiction romanesque la tension inhérente à toute *institution* d'une personne humaine : chacun ne peut se dresser (*stare*) pour acquérir le rang d'individu que par un geste de *fiction* qui l'élève au-dessus de lui-même et qui comporte nécessairement une part de feinte (*fingere*) ; il ne peut tenir debout (*stare*) que dans la mesure où les autres le reconnaissent comme tel, légitimant ainsi son geste et transformant du même coup son imposture originelle et un *statut* devenu réel. Autrement dit : *nous sommes tous des enfants trouvés*, qui revendiquent une légitimité d'emprunt afin de faire accréditer une origine forcément fictive.

Parmi les multiples variations que Jan Herman déploie sur un tel processus, celui de M^{me} de Merteuil, mis en scène par Laclos dans les *Liaisons dangereuses*, est sans doute le plus emblématique. Au sein d'une série de lettres que le romancier-éditeur fait mine d'avoir trouvées, « *le drame de la Merteuil est condensé dans la formule lapidaire "Je suis mon propre ouvrage" qui dit sa propre impossibilité : pour être vraiment son propre ouvrage, la marquise aurait dû se taire. [...] Elle ne peut se dire qu'en courant l'énorme risque de se détruire dans cette superbe affirmation de soi* » (p. 201). Autogénèse du roman et autogénèse du personnage répondent à un même modèle d'institution imaginaire par reconnaissance légitimante. Ce modèle repose sur un équilibre impossible entre feinte insoutenable (tromperie, illusion, spectacle) et accréditation constituante (qui permet à l'illusion de produire des effets bien réels).

Le narrateur prétend publier des lettres authentiques : même si on ne le croit pas, la fiction n'en produit pas moins des effets considérables (de scandale, d'attirance, de fascination). M^{me} de Merteuil dissimule des agissements libertins sous des apparences de respectabilité ; elle ne peut tenir debout qu'en se cachant, mais ce qui la fait tenir à son rôle repose sur son accréditation par Valmont, à travers la correspondance qu'elle échange avec lui et qui sera la cause de sa chute. Comme les mayonnaises et les crèmes fouettées, certaines autogénèses « prennent », d'autres retombent.

« *Le récit génétique se produit comme l'effet d'une performance, il naît d'une parole performative* » (p. 234), dit Jan Herman dans la conclusion de son ouvrage. La performance en question mérite d'abord d'être entendue dans son sens théâtral : le roman joue un rôle, celui d'être une correspondance trouvée, un récit rapporté, dont l'origine ne peut pas être la simple imagination instituante de l'auteur. Mais cette performance mérite aussi de profiter de la définition du « performatif » donnée par Austin pour décrire des paroles comme « Je te

baptise » ou « Je déclare la séance ouverte » qui dépendent, pour « réussir », de certaines « conditions favorables » ou « conditions de félicité » (être prêtre ou président, avoir dans les bras un enfant ou un marteau, plutôt qu'un hamster ou un godemichet).

De quelles « faveurs » et de quelles « félicités » dépend notre individuation ? M^{me} de Merteuil n'a pas eu de chance que sa correspondance soit découverte. Laclos a eu le bonheur de trouver les bons mots pour peindre son personnage, de publier son roman au bon moment, de trouver des cinéastes qui relancent aujourd'hui sa notoriété. Et de quoi donc sont faites nos identités à nous tous, sinon de ce qu'ont imprimé en nous les romans, les films et les séries télévisées dans lesquels nous baignons ? C'est bien *notre* autogenèse que retrace *Le Récit génétique* en nous faisant revisiter les romans de Marivaux, de Prévost ou de Laclos, dont les personnages hantent toujours nos imaginaires collectifs.

Je suis ce que nous nous racontons

Jan Herman conclut sa série d'études de textes avec une splendide mise en perspective du *Manuscrit trouvé à Saragosse* de Jean Potocki, un roman rédigé sous des auspices bien moins favorables puisqu'il a mis deux siècles avant d'être « re-trouvé », mais qui constitue la plus somptueuse illustration de récit génétique. Là aussi se racontent en parallèle la genèse d'un roman et la genèse d'une subjectivité : un jeune homme, Alfonse van Worden, entre dans la Sierra Morena pour y subir une rééducation faite de performances théâtrales et de récits racontés. Il y entre enfant, suivant aveuglément les préceptes de son père. Il en sort orphelin mais père lui-même, d'enfants qu'il ne reverra pas de quinze ans et auxquels il laisse le journal de ses soixante jours dans la Sierra Morena pour seule forme d'instruction. Comment transformer un fils à papa en enfant trouvé, père lui-même d'enfants perdus ? Comment trouver (à Saragosse) un manuscrit qui disparaîtra pendant deux cents ans ? Comment mieux figurer l'improbable performance que constitue toute individuation dans le monde humain ?

Tout dans ce roman renvoie à l'institution de la réalité humaine par les effets des discours que s'entre-adressent les humains (les romans d'amour, les récits de voyage, les rumeurs, les commandements religieux, les démonstrations géométriques). Tout y est feintes révélatrices de vérités et machinations dénonciatrices d'autorité. Rien n'y est plus accréditable, sinon la force même des histoires qui nous traversent et nous constituent. Au « Je pense donc je suis » ridiculement individualiste de Descartes, Potocki substitue un « Je suis ce que nous nous racontons » qui tout à la fois narrativise et collectivise notre être. Comment les fictions tissent-elles notre réalité ? Voilà la question que Jan Herman fait briller à l'horizon de sa belle étude.

Le tissage de l'édition

En affirmant que « *le filigrane prend la forme d'un arbre généalogique qui rend compte de la ramification sous-jacente à la production textuelle elle-même* » (p. 233) et en apprenant à lire le roman du XVIII^e siècle comme « *un texte imitant, copiant, traduisant, transcrivant, corrigeant un autre texte* » (p. 47), Jan Herman s'en tient à ce que les récits nous disent eux-mêmes de leur histoire (fictive). En dirigeant l'équipe en charge d'éditer les *Contes* de Thomas-Simon Gueullette, Jean-François Perrin passe de la fiction narrative à la réalité textuelle. Son équipe a produit ce que l'édition critique peut accomplir de plus exigeant : prendre un auteur pratiquement inconnu, reconstituer méticuleusement les éléments nécessaires à comprendre sa vie, son univers mental, ses lectures, son projet littéraire, ses tics d'écriture, son génie propre ; outre la publication d'un texte enfin fiable, et outre son étourdissant travail d'annotation savante, cette édition multiplie les annexes utiles (bibliographie exhaustive, répertoire des personnages, résumés des contes), voire passionnantes (sur l'intertexte, sur la réception de l'œuvre, non seulement en France mais aussi dans l'espace européen).

On sent dans tout cela bien moins la parade d'érudition qu'un profond amour d'une certaine « vérité littéraire ». Or, chez Gueullette du moins, cette vérité littéraire passe par la mise à jour des dizaines de textes antérieurs que le romancier a « imités, copiés, traduits, transcrits, corrigés » pour en tisser son texte. Le travail proprement effrayant auquel s'est livré cette équipe³ révèle qu'un écrivain comme Gueullette « plagiait » des pages entières de récits préexistants pour les copier-coller dans son propre ouvrage, en tirant parfois un quart de « son » livre du pillage d'une source unique. C'était sans doute pratique courante à l'époque et personne n'a songé à lui en faire reproche de son vivant. On a néanmoins ici un cas particulièrement extrême – et surtout particulièrement bien mis en lumière – du *filigrane collectif* qui traverse la plupart des écrits que nous attribuons trop vite à des figures d'Auteur excessivement individualisées. Pour une grande part de son contenu, la littérature s'autogénère à partir de son propre fonds – ce qui ne l'empêche nullement d'ajuster ce fonds à des conjonctures étroitement contemporaines, ni de se nourrir des savoirs les plus récents (ceux des voyageurs, géographes et des savants orientalistes pour le cas de Gueullette).

En révélant le tissage commun à toute une tradition dont chaque écrit particulier se nourrit, il ne s'agit pas seulement de renvoyer toute la littérature à une intertextualité vide et abstraite (dont on a pu dénoncer les littéraires de se gargariser excessivement). En nous faisant voir que « *la poétique [de Gueullette] n'est pas d'invention, mais de montage et de composition* » (p. 36), Jean-François Perrin ne cherche pas à promouvoir ou à vérifier une thèse abstraite sur la mort de l'Auteur ou l'impersonnalité de l'écriture littéraire : il nous fait entrer dans un univers créatif des plus concrets, plein de surprises, de retournements et de merveilles. Entrons-y avec lui.

Le magistrat et ses ciseaux

Thomas-Simon Gueullette, né en 1683, a exercé une longue et respectée carrière de magistrat comme substitut de Procureur du Roi au Châtelet, depuis 1709 jusqu'à sa mort en 1766. Au cœur de la machine judiciaire, il siège aux jugements, mène des enquêtes, assiste à la torture de « *pauvres malheureux* », tirant de toutes ces observations et de ses multiples lectures des « *Miscellanées* », « *recueils fort curieux* » où il consigne une énorme réserve de matériel à utiliser un jour. Outre une riche activité de traducteur et de dramaturge (dans le genre de la parade), il profite, entre 1712 à 1732, de la mode orientale issue de la traduction des *Mille et une nuits* par Galland, pour écrire des contes – ou plutôt, pour en *compose* par un savant jeu de recyclage, de montage et de marqueterie. Telle que Jean-François Perrin nous la fait imaginer, l'expérience de l'écrivain ne le confronte pas à une page blanche, au-dessus de laquelle il se prendrait la tête dans les mains en attente d'inspiration. L'écriture relève ici d'un joyeux bricolage opéré à partir d'un « *meccano narratif* » dont les pièces lui sont fournies par ses « *Miscellanées* », « *où se trouvent consignés et classés extraits d'œuvres, articles de dictionnaires, citations de différents formats, noms propres, données historiques, géographiques, ethnographiques, scénarios de nouvelles, de contes, objets et décors merveilleux, chapitres de romans à utiliser, séquences discursives en philosophie, en théologie musulmane ou chrétienne, anecdotes puisées dans une foule de relations de voyages, etc.* » (p. 21).

L'« art » de l'écrivain, celui qui instaure un « *moment Gueullette* » dans la circulation et la chaîne des récits, tient en deux choses. Il s'agit d'abord d'un « *art d'encadrer* » : tous ces bouts de discours et d'anecdotes prennent place à l'intérieur d'un récit-cadre qui fait la force de ses contes (et qui paraît venir généralement de son fonds propre). Il s'agit surtout d'un art du dispositif et du réagencement : dans la mesure où il écrit davantage avec des ciseaux et de

³ Outre Jean-François Perrin qui l'a dirigée, l'équipe compte Christelle Bahier-Porte, Marie-Françoise Bosquet, Régine Daoulas et Carmen Ramirez.

la colle qu'avec une plume, Gueullette produit du sens à travers les rapprochements, juxtapositions, répétitions, superpositions, rhabillages et effets de *morphing* orientalisants qu'il agence sur sa table de montage.

En nous faisant imaginer de la sorte le récit génétique qui a présidé à la naissance des œuvres de Gueullette, où se collent bout à bout des fragments de textes trouvés sans grand souci de paternité, Jean-François Perrin montre en quoi la création littéraire tient de la manipulation génétique : grand praticien du *cut and paste*, le conteur « reprogramme » l'esprit de ses lecteurs en « *cassant les ordonnances* » qui leur étaient familières, en mobilisant des arguments tirés du matérialisme lucrétien pour défendre le monothéisme musulman, « *en questionnant les savoirs par les fictions, les discours par les récits, les croyances par les fables, et vice versa* » (p. 41).

La manipulation porte ici sur les enchaînements imaginaires et argumentatifs qui génèrent nos croyances, nos crédulités et nos certitudes. C'est dans l'ADN bien réel des idéologies dominantes que taillent ces fictions, sous le même horizon que décrivait *Le Récit génétique* : « *les contes orientaux de Gueullette attirent l'attention de leurs lecteurs sur les procédures d'accréditation de la croyance, ils inscrivent mœurs et religion comme reliées à l'économie générale des fictions : ce sont bien des fictions critiques au sens des Lumières* » (p. 34).

Nos désirs de spectateurs

Que nous racontent donc ces contes, dont certains eurent un succès considérable à leur époque (trente-cinq éditions en neuf langues avant 1800, pour les seuls *Contes tartares*)? Prenons comme exemple *Les Sultanes de Guzarate* ou *Les Songes des hommes éveillés*, *Contes mogols* datant de 1732 qui constituent les récits les plus immédiatement séduisants de cet ensemble de contes. La « vérité littéraire » dont participe cette réédition de Gueullette ne tient en effet pas seulement à l'éclairage qu'elle apporte sur ses conditions de production (par recyclage-montage). Elle tient surtout à ce qu'un texte comme *Les Sultanes de Guzarate* parvient à nous parler de nos expériences les plus formatrices.

Il était une fois un sultan de Guzarate nommé Ogul, qui se trouva dans le grand embarras de choisir entre quatre épouses que lui proposaient ses voisins pour affermir leur alliance avec son État. Une première machination fait, à grand renfort d'évanouissements feints et de voiles qui tombent, qu'il se retrouve avec quatre épouses au lieu d'une. Lorsque les quatre épouses accouchent (le même jour) de quatre beaux enfants, c'est alors au Sultan de mettre en scène un faux incendie, à la suite duquel l'identité des nouveau-nés se trouve confondue à jamais. Deuxième manipulation – ou comment couper et re-monter les filiations génétiques pour transformer des fils de sultanes en enfants trouvés...

Après vingt ans de bonheur sans faille, la ravissante esclave Goul-Saba apparaît à la Cour. Survoltant les désirs du sultan, elle parvient à le manipuler savamment et à devenir sa cinquième épouse (et favorite). Pris par le remord et la suspicion d'avoir été joué, le sultan, aidé du génie-imam Cothrob, invente à son tour un dispositif de scénarisation pour percer à jour les vrais sentiments de ses épouses. Il feint de mourir, se retire dans son mausolée, tout en imposant à sa cour un deuil de quatre mois et un déménagement dans un palais superbe auquel il a donné la forme d'un *panopticon*, d'où il peut tout observer sans être vu. Pour découvrir ce que veulent vraiment ses femmes, il leur fait raconter des histoires – non pas toutefois en tant que narratrices, mais en tant qu'auditrices. L'intuition est puissante : ce sont *les récits qu'on me fait* (et la façon dont j'y réagis) qui révèlent la vérité de mon désir. C'est en observant la façon dont les sultanes réagiront à ces récits qu'on les mettra à l'épreuve: dans une société du spectacle, c'est dans les réactions des spectateurs que se situe l'action *réelle*.

À l'intérieur de ce récit-cadre, le gros du texte est fourni par les histoires de voyageurs endormis par un soporifique, transportés dans le palais pendant leur sommeil et tout étonnés

de se réveiller au Ginnistan (le pays littéraire des djinns et des fées) après s'être banalement endormi dans une auberge. En voyant les richesses du palais et la beauté des sultanes, forcément, ils croient rêver : « *Je ne sais si je songe ou si je veille* » est la phrase la plus souvent répétée par les différents personnages du roman, au fil des innombrables machinations dans lesquelles ils se trouvent plongés. Car les histoires que racontent ces dormeurs éveillés sont elles-mêmes pleines de (faux) rêves prophétiques, de prestidigitations illusionnistes, de spectacles trompeurs et de personnages de comédie. On y voit des juges cruels et des comédiens enjoués, des causes célèbres et des contes recyclés – bref tout le grand monde qui peuple la vie et les lectures de Gueullette, revêtu pour l'occasion de costumes indiens.

Le Ginnistan des *Sultanes de Guzarate* désigne très précisément le même lieu que la Sierra Morena du *Manuscrit trouvé à Saragosse* : un lieu où les hommes éveillés rêvent les yeux ouverts à travers les histoires qu'ils se racontent les uns aux autres. Le récit génétique de ce lieu nous fait remonter, en amont, vers le conte du « Dormeur éveillé » dans les *Mille et une nuits*, vers *La Vie est un songe* de Calderon (que Gueullette a traduit), voire vers le malin génie de Descartes et la caverne de Platon, tandis qu'en aval, on déboule sur la *Société du spectacle* de Debord, les simulacres de Baudrillard, *Matrix* et *Shutter Island*.

Contrairement aux sombres fantasmes conspirationnistes qui nous obsèdent aujourd'hui, ce monde de dormeurs éveillés est décrit par Gueullette (et par Potocki) comme un monde enjoué. C'est par le détour obligé des machinations narratives que les héros en arrivent à pouvoir forger leurs vérités propres : de même que le sultan Oguz et Alphonse van Worden ont eu besoin de dizaines de récits pour se « *dessiller les yeux* » et « *dissiper leur aveuglement* » (p. 1566), les fictions sont indispensables à la fois pour nous sensibiliser aux scénarisations qui structurent notre existence et pour nous *faire voir* la réalité telle que nous *pouvons* la voir – au-delà de ce qu'elle nous donne elle-même à observer.

Cette vérité littéraire – par opposition à une vérité factuelle ou scientifique – n'est nullement limitée aux renversements de l'âge baroque ou aux tours de passe-passe des théoriciens de la littérature. Nous en faisons l'expérience chaque fois qu'un roman, une nouvelle, un film, nous touchent, chaque fois qu'ils nous font entrevoir une autre réalité, possible et désirable, derrière les limites auxquelles nous nous sommes habitués dans la gestion du donné. Ce sont les hommes éveillés qui songent (et délirent) lorsqu'ils calculent leurs taux de croissance du PIB, et ce sont les rêveurs qui nous rapprochent du vrai lorsqu'ils en appellent à un Ginnistan où l'air soit respirable et le travail plaisant.

La vie littéraire

En quoi consiste la vie littéraire ? À tirer les conséquences du fait que les histoires que nous nous racontons sont proprement instituant à l'égard de notre réalité. Les esprits positivistes et les dénonciateurs de « l'idéalisme » auront beau répéter que ce sont nos conditions d'existence « réelles » (« infrastructurelles ») qui déterminent « en dernière instance » les idées et les récits que nous nous en faisons, il n'empêche que le monde humain se fraie à coup de fictions, et que la façon dont nous nous racontons des histoires est presque aussi déterminante pour notre avenir que les conditions matérielles dans lesquelles nous vivons ces histoires. La vie littéraire bat au rythme des espoirs et des rêves auxquels nous donnent accès les fictions. En ce sens, elle ne représente qu'une petite partie de ce que Cornélius Castoriadis appelait notre « imaginaire instituant », qui inclut bien entendu aussi le cinéma, la télévision et toutes les narrations imaginaires dans lesquelles nous baignons constamment.

De par son statut désormais minoritaire (au sein d'une « civilisation de l'image »), la vie littéraire est toutefois animée par une exigence plus profonde : celle de penser son devenir au sein d'une tradition multiséculaire, celle d'opérer un retour critique sur ses conditions de

constitution. C'est précisément à cela que servent les travaux universitaires du type de ceux discutés ici. *Le Récit génétique* nous fait toucher du doigt la puissance d'autogenèse du travail fictionnel, en tant qu'il ne repose nullement en une coupure entre le réel et la fiction, mais élabore un passage de l'un à l'autre. L'édition des *Contes* de Gueullette nous permet de lire dans les meilleures conditions des récits qui thématissent ludiquement la puissance instituante de nos rêves, tout en nous aidant à entrevoir, à travers le cas emblématique d'un maître-monteur, à quel point nos rêves recyclent ce qui se charrie à travers nous de traditions qui dépassent largement les limites de nos individualités.

Ce vieux rêve qui bouge

Or ni ces rêves ni ces traditions ni cette élévation de nos réalités par nos fictions ne vont de soi. La littérature n'existe pas par elle-même : elle n'est que *ce qu'on en fait*. Les écrits de Gueullette croupissaient au fond des bibliothèques, dans des éditions indisponibles et de piètre qualité, avant qu'une équipe s'attèle à en faire une édition critique qui leur redonne de la visibilité. Cette édition nouvelle croupira elle-même au fond des mêmes bibliothèques si sa parution n'est pas relayée par des organes de diffusion et de publicisation, qui donnent envie à des lecteurs ou à des enseignants d'aller y chercher de quoi éclairer leur présent à la lumière de ces récits baroques. Il ne suffit donc pas de se demander en quoi consiste la vie littéraire. Il faut aussi se demander sur quoi elle repose.

Enumérons rapidement, en guise de conclusion, certaines de ses conditions d'existence. La vie littéraire repose d'abord sur la mise en valeur des textes, qui passe bien entendu par leur édition. Elle exige donc aussi la valorisation du travail (ingrat, méticuleux, patient) auquel se livre l'éditeur savant, qui doit être à la fois un érudit, un historien, un stylisticien, un interprète et un théoricien pour faire justice au texte qu'il sert. Or ce travail d'é(ru)dition passe de plus en plus entre les mailles des procédures d'évaluation de la recherche universitaire, que l'on pousse vers des projets à court terme, aboutissant à publications ponctuelles, signées, individualisées et ostensibles – alors que la vie littéraire est à maturation longue, souterraine, multiséculaire et transindividuelle.

Aussi belle que soit l'édition en trois volumes publiée chez Honoré Champion, son prix dissuasif la réserve malheureusement aux bibliothèques (et aux photocopieurs). Il est donc urgent, maintenant que le gros du travail de recherche a été fait, de publier *Les Sultanes de Guzarate* ou *Les Aventures de Fum-Hoam* en format de poche, de façon à les rendre effectivement disponibles. Enfin, c'est tout le tissu de ceux qui tissent les textes dans les interstices de notre réalité contemporaine qu'il faut entretenir, en leur donnant les moyens de faire leur travail de diffusion, de commentaire, d'enseignement, d'allèchement, d'interprétation. Malgré la différence des époques, il n'y finalement pas tellement de différence entre Thomas-Simon Gueullette éditant, traduisant, réécrivant des textes préexistants pour les faire paraître dans le Paris des années 1730 et un Jan Herman ou un Jean-François Perrin qui, eux aussi, éditent, recontextualisent, réagent, réinsufflent de la vie dans des textes tirés du passé, qui nous aident à mieux rêver notre présent.

C'est ce travail au long cours qui a produit certains des rêves de la modernité que nous tenons aujourd'hui pour acquis (liberté d'expression, droits de l'homme et de la femme, tolérance sexuelle, État-providence). Comme l'idéal politique évoqué dans le beau film d'Alain Guiraudie, la littérature est *un vieux rêve qui bouge*. Veiller aux conditions de la vie littéraire constitue sans doute l'un des meilleurs moyens – et certainement l'un des moins onéreux – de veiller au maintien et à l'amélioration de nos conditions de vie, pour que le vieux rêve continue à bouger.