

*Organisations ludiques dans les productions européennes
du XIX^e siècle à la contemporanéité*

Appel à communications

Le but de ce colloque est d'examiner la relation qui s'établit entre le créateur et le public quand le premier décide d'avoir recours à des formes de jeu avec lui, consenties et visibles. La fiction artistique, qu'elle se fasse strictement récit ou qu'elle recouvre des aspects plus médiatiques, a besoin d'être tenue pour telle pour exister. Ainsi, comme le montre Jean-Marie Schaeffer, elle nécessite non seulement une convention tacite et active avec le public, qui repose sur sa ductilité admise, mais encore des moyens pragmatiques. C'est dans ce cadre que se pose la question des organisations ludiques que l'artiste a pu poser pour jouer avec son destinataire : démarche, énonciation, structure, mode de composition, contexture, agencement, etc.

Cette relation particulière dont la nature est sujette à bien des variations n'est pas nouvelle en soi. L'histoire littéraire et artistique européenne antérieure au XIX^e siècle fourmille d'exemples. On trouve ainsi une relation de domination dans laquelle le spectateur se laisse entraîner. C'est le cas de l'apostrophe¹ antique, qui, comme l'a montré Françoise Frontisi-Ducroux, établit un lien de connivence fort entre le spectateur et la figuration dans la mesure où celle-ci produit un détournement du regard du public grâce à la frontalité exceptionnelle du personnage. Ainsi la complicité est concrète à l'image du trompe-l'œil qui engendre de son côté une certaine confusion par une fausse image de la réalité. La relation peut être vue sous un angle plus symbolique encore. Balzac s'amuse à mettre en scène des personnages amateurs –et amatrices très souvent²– de lectures romanesques, échos de son propre public et qu'il souhaiterait mener à une attitude plus éclairée. L'intertextualité intervient souvent et sous le couvert de l'allusion, de la parodie ou du pastiche, elle défie le lecteur averti ; sans cette vertu, il ne saurait apprécier le fossé que creuse Rabelais dans le prologue de *Gargantua* entre le prince grossier des cours européennes et le prince humaniste, par la déformation du traité de Pic de la Mirandole, *De la Dignité de l'homme* en *De la Dignité des braguettes*.

L'époque contemporaine n'est pas en reste. Elle peut exploiter la construction même du récit qui impose au public une coopération immédiate comme sait le faire le Nouveau Roman : la fragmentation perpétuelle du propos pousse le lecteur à devenir le monteur de ce film silencieux. Elle explore la feintise fictionnelle par des emprunts à des genres sérieux ainsi que le fait Henri Michaux dans *Le Voyage en grande Garabagne*³, la rencontre imaginaire avec la peuplade des Atscafiens servant de prétexte à l'auteur pour amener son lecteur comme lui à poser un regard d'anthropologue sur toute société humaine. La transfictionnalité telle qu'elle est définie par Richard Saint-Gelais comme un aspect de la transtextualité, à savoir l'utilisation autonome d'éléments appartenant à un texte originel pour répondre à l'incomplétude de celui-ci ou pour finir par rendre vivant un personnage fictif par sa rencontre sur des supports divers (textuels ou médiatiques) repose elle-même sur le jeu avec un public de masse. L'Oulipo, de

¹ *Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Paris, Flammarion, « Idées et recherche », 1995. Du grec *apo-strophé* « changement de direction » puisqu'il y a interpellation du public et rupture avec les représentations normatives, celles de figurations de profil.

² Sur ce point, voir « Lecteurs et lectrices dans *La Comédie humaine* : Le sexe de la lecture en question chez Balzac », Marie Baudry ; dans *L'Année balzacienne* 2010/1 (n° 11), p.21-38.

³ Recueil publié dans *Ailleurs*, NRF, Poésie Gallimard, 1962 (1936).

son côté, depuis 1960, se définissant comme « un atelier de littérature expérimentale » institue la contrainte formelle comme pilier de jeu avec le langage et s'appuie sur des structures mathématiques ou dispositifs ludiques pour libérer une parole créative, à l'image des *récits arborescents*.

Enfin, la pratique de la traduction peut amener à se demander quels aménagements, quels compromis effectue le traducteur pour parvenir à préserver l'organisation ludique mise en œuvre initialement. C'est un exercice périlleux qui consiste à maintenir, dans le passage d'une langue à l'autre, la continuité du jeu instauré dans la version originale alors même que la construction est complexe et que les codes et habitudes des lecteurs peuvent varier d'une culture à l'autre. L'exercice s'avère difficile dans le cas par exemple de *Si par une nuit d'hiver un voyageur* (*Se per una notte d'inverno un viaggiatore*, 1981) d'Italo Calvino, tandis que la déperdition est sans doute moindre à la lecture de *Au pas de l'oie : chronique de nos temps obscurs* (*L'oca al passo – Notizie dal buio che stiamo attraversando*, 2006) inspiré du célèbre jeu de l'oie dont Antonio Tabucchi se sert sciemment pour entraîner le lecteur dans une succession de sauts, de pauses et de parcours distincts qui engendrent une discontinuité du propos susceptible de souligner la critique vive de la pratique politique italienne.

Ce colloque vise donc à rendre lisible le travail secret des productions des XIX-XXI^e siècles pour capturer un public nécessairement ouvert aux propositions auctoriales.

Pour cette raison, les orientations du travail pourraient être celles-ci :

- I. Examiner les stratégies ludiques, à comprendre comme un travail assorti d'une intention visant l'illusion consentie : artifices de présentation, omissions ou non-dits, métafiction, mise en abyme, labyrinthe, etc. Il s'agit d'étudier l'art de l'artiste à « enrouler ses ruses » comme Pénélope⁴.
- II. Analyser le principe de la co-construction avec le public qui peut apparaître, entre autres choses, au travers d'indices narratifs ou visuels. On peut observer à ce titre toutes les formes d'appel faites au lecteur ou spectateur et estimer l'évolution entre le XIX^e siècle et l'époque contemporaine.
- III. S'interroger sur la place du lecteur/spectateur dans les productions de suite⁵, conçues comme un rendez-vous avec le public qu'on tente de rendre captif. Est-ce le plaisir littéraire qui domine, la satisfaction du *droit d'intervention du lecteur*⁶ ou le profit ? La littérature que Sainte-Beuve avait qualifiée « d'industrielle » avait donné l'exemple au XIX^e siècle et elle avait été critiquée pour sa position économique.
- IV. Réfléchir aux relectures d'œuvre dans la perspective nouvelle offerte par ces organisations ludiques. Pierre Bayard a ouvert la voie à des interprétations différentes des textes, en particulier dans *Comment améliorer les œuvres ratées ?* et Marc Escola va plus loin en imaginant cette fois d'améliorer les œuvres abouties. On pourrait se demander si le lecteur moderne tout comme le critique n'est pas en train à son tour d'imaginer des organisations ludiques de lecture en réponse aux organisations ludiques des productions.
- V. Évaluer la posture du traducteur à la lumière du *cultural turn* (1990) en ce qui concerne l'interprétation de ce jeu avec le lecteur : cherche-t-il le compromis, parvient-il toujours à maintenir ce lien particulier avec le lecteur ? Le travail de

⁴*Od.* 19, 137, τολυπέω.

⁵ Expression inventée pour rendre grâce aux productions sérielles, médiales ou continuations littéraires.

⁶Marc Escola: *Théorie des textes possibles* (M. Escola, dir.), éd. Rodopi, coll. "CRIN, n°57, 2012.

passage semble alors complexe et lourd d'implications qu'il est sans doute possible de mesurer y compris à l'échelle de la réception de l'œuvre qui peut s'en trouver grandie ou au contraire altérée.

Les communications sont limitées à 30 mn et pourront faire l'objet d'une publication.

Comité d'organisation :

Rachel Monteil, Pascale Mougeolle

Comité scientifique :

Marie Baudry, Chiara Fenoglio, Rachel Monteil, Pascale Mougeolle, Victor-Arthur Piegay, Anne-Gaëlle Cuif, Silvia Ricca, Ugo Russo.

EA 7305 LIS *Littératures, Imaginaire, Sociétés*, axe SCILEX

Lieu : Université de Lorraine, Nancy, CLSH

Soumission des propositions :

Les propositions de communication seront assorties de quelques éléments bibliographiques, d'une brève notice biographique de leur auteur(e) et envoyées **avant le 1^{er} février 2024 aux deux adresses suivantes :**

rachel.monteil@univ-lorraine.fr

pascale.mougeolle@univ-lorraine.fr

BRÈVE BIBLIOGRAPHIE/

Viviana Agostini-Ouafi et Anne-Rachel Hermetet (dir.), *Transalpina*, 9 | 2006, « La traduction littéraire. Des aspects théoriques aux analyses textuelles » [En ligne], mis en ligne le 18 mai 2022, consulté le 05 juillet 2022. URL : <https://journals.openedition.org/transalpina/3130> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transalpina.3130>

En particulier : Alain Sarrabayrouse, « Le texte traduit comme jeu ou le 'critique-lectant-jouant' », 75-86.

Umberto Eco, *Dire presque la même chose – Expériences de traduction*, Grasset, 2007.

Marc Escola, *Lupus in fabula. Six façons d'affabuler La Fontaine*, Presses Universitaires de Vincennes, 2022.

Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, éd. Seuil, coll. « Poétique », 2011.

Jean-François Jeandillou, *Esthétique de la mystification. Tactique et stratégie littéraires*, Paris, éd. de Minuit, « Propositions », 1994.

François Jost, « L'Empire du faux », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 26 | 2014, mis en ligne le 11 septembre 2014, consulté le 20 juin 2023. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/6830> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/narratologie.6830>

Michel Picard, *La Lecture comme jeu. Essai sur la littérature*, Paris, Éditions de Minuit, 1986.

Jean-Marie Schaeffer, « Quelles vérités pour quelles fictions? », *L'Homme* [En ligne], 175-176 | juillet-septembre 2005, mis en ligne le 01 janvier 2007, consulté le 19 juin 2023.

URL :<http://journals.openedition.org/lhomme/29493> ; DOI :

<https://doi.org/10.4000/lhomme.29493>