

MARIE BAUDRY

Université de Picardie

Classer, noter et juger les livres que l'on n'a pas lus : enjeux et problèmes de l'injonction à la relecture

Nul besoin de revenir sur les mérites de l'essai de Pierre Bayard à remettre en cause la distinction absolue entre lecture et non-lecture et à avoir su lever l'une des hypocrisies qui caractérise le champ littéraire et les pratiques scolaires de la littérature. Cette remise en cause donne lieu à une fameuse typologie des divers degrés de lecture (« livre parcouru », « livre oublié », « livre inconnu », « livre dont on a entendu parler »), laquelle s'augmente encore de critères d'évaluation, parfaitement disjoints de la lecture (ou non) des ouvrages mentionnés :

Cette première série d'indications sera complétée par une seconde visant à exprimer l'avis que je porte sur les livres cités, qu'ils me soient ou non passés entre les mains [...]. Les abréviations utilisées sont : ++ (avis très positif), + (avis positif), - (avis négatif) et -- (avis très négatif)¹.

C'est à ce second point que je voudrais m'intéresser plus particulièrement : le classement des livres selon une grille hiérarchique parfaitement indépendante de leur lecture présuppose que le jugement esthétique dépend essentiellement d'une *doxa*, préalable à toute lecture, qui permet de faire la part entre les « bons » (+ et ++) et les « mauvais » (- et --) livres.

Elle met d'autant mieux en lumière ce qui fait le centre de l'essai de Pierre Bayard : l'acte de lecture est inutile pour classer les livres dans des catégories, des genres, des hiérarchies, toutes choses qui importent plus que la lecture elle-même pour être à même d'en parler. Parler des livres que l'on n'a pas lus, c'est-à-dire ce que l'on fait le plus souvent quand on parle d'un livre, c'est en premier lieu juger de ce livre.

¹ P. Bayard, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, Paris, Minuit, 2007, p. 17.

En mettant l'accent sur la « valeur » induite par les – et + de Pierre Bayard, on pourrait penser que l'objet de cette réflexion portera sur ceux qui produisent les échelles des valeurs et sur la façon dont on les constitue, qu'elle aurait pour objet de montrer comment l'institution universitaire, la critique littéraire, les mouvements d'avant-garde participent à la production lente mais certaine d'une histoire littéraire des chefs-d'œuvre, en faisant par exemple appel aux *Règles de l'art* de Bourdieu. Là n'est pas le cœur de la question de Pierre Bayard, même s'il n'est pas une page de son essai qui ne rende saillant l'arbitraire de ces jugements esthétiques ; là n'est pas non plus exactement la question que je voudrais adresser ici.

Cette question de la « valeur » littéraire, que l'essai de Bayard soulève, mènera davantage cette réflexion vers la re-problématisation dont elle est l'objet aujourd'hui, dans différentes branches de la critique littéraire dite « post-structuraliste »², et que nous voudrions à notre tour poursuivre, de biais, en interrogeant cette petite phrase que tout enseignant de littérature à l'université française connaît bien pour en avoir trop abusé : « Relisez Cervantès, relisez Flaubert » assène-t-il à ses étudiants sans que ces derniers puissent être soupçonnés ni soupçonner leur professeur d'avoir lu tout Cervantès ou tout Flaubert.

Cette injonction à la relecture n'est pas seulement un tic de langage, ni si innocente qu'elle pourrait paraître. On pourrait trouver déjà fort intrigant l'intensif ou l'appel à la répétition : *relire*, alors qu'il se pourrait bien qu'il n'y ait jamais eu lecture. Cette « relecture » semble intensifier encore la thèse de Bayard pour qui une communauté (universitaire) peut fonder son discours sur la littérature sur une non-lecture implicite.

Mais, on voudrait voir dans cette injonction à la relecture autre chose : en semblant ignorer qu'il pourrait y avoir une première lecture (qu'elle fût partielle, oubliée...), elle réitère une vieille antinomie, entre lecture intensive et répétée (du texte religieux) et lecture extensive (des textes profanes), qui trouve encore son prolongement dans certaines théories de la lecture littéraire. Autrement dit, la valeur littéraire ne serait pas sans lien avec une axiologie des pratiques de lecture : il y aurait des textes qu'il faudrait toujours relire (les ++, les Flaubert, les Cervantès), selon une bonne lecture « professionnelle », et d'autres, partiellement et mal lus, qui n'auraient jamais dû l'être (les --, les romans sentimentaux, les romans de chevalerie).

Si cette relecture ne fait pas l'objet à proprement parler de la réflexion de Pierre Bayard, elle transparait pourtant dans la façon qu'il a d'établir les signes de la valeur littéraire, et c'est à partir de ce matériau que nous voudrions plus précisément interroger l'axiologie des pratiques de lecture.

² Que l'on songe par exemple au travail de Margaret Cohen dans *The Sentimental Education of the Novel* (Princeton University Press, 1999) ou de Franco Moretti dans *Graphes, Cartes et Arbres. Modèles abstraits pour une autre histoire de la littérature* (Paris, Les Prairies ordinaires, 2008).

Peut-on échapper à toute hiérarchie esthétique ?

Ainsi, presque tous les chapitres de son essai montrent de façon souterraine que ce qui se joue, c'est moins l'aveu du plus ou moins grand degré de non-lecture, que du jugement finalement porté sur des livres que l'on n'a pas lus³. Quant aux jugements portés par Pierre Bayard, ils semblent à leur tour sembler peiner – même si c'est sans aucun doute délibéré – à se défaire de ces attendus esthétiques. Je ne prendrai qu'un type d'exemples : celui des livres déclarés inconnus par Bayard (*LI*) mais néanmoins jugés sans l'ombre d'un doute ++ ou – –, lesquels montrent avec le plus d'évidence et de facétie qui soit l'absence de bien-fondé de la valeur qu'on attribue à un texte. Comme on pourrait s'y attendre, telle œuvre d'Oscar Wilde est jugée ++ (p. 146), tel roman, que Jane Austen n'a peut-être jamais écrit (*Box Hill*), bénéficie d'un même jugement superlatif (p. 115). Mais que penser d'un tel jugement si le livre n'existe effectivement pas ? L'aveu des livres inconnus ne concerne essentiellement que des ouvrages dont l'existence est fictionnelle ; même dans *Comment parler des livres que l'on a pas lus*, il n'est pas si facile de faire l'aveu de ce qu'on ne connaît pas telle ou telle œuvre : il faut pour cela qu'elle n'existe que fictionnellement. Pierre Bayard condamne ainsi à – – les « Marguerites » de Lucien de Rubempré. Et aux mêmes infamants – – les *Considérations sur la symbolique* de Ducange, que Lousteau n'a pas lues – ce qui ne l'empêchera pas d'en faire un compte-rendu assassin (p. 121). Ces jugements portés sur les œuvres fictionnelles permettent de mieux mettre en lumière la façon dont ils se forment : jugées négativement dans l'œuvre, que ce soit par le narrateur (dont l'intention satirique apparaît clairement dans ces pastiches romantiques que sont les *Marguerites*) ou par un personnage qui s'en fait parfois le porte-voix (comme Lousteau), le (demi-)lecteur des *Illusions perdues*, qu'est notamment Pierre Bayard, ne peut que se conformer à ce premier jugement, quand bien même les œuvres jugées lui sont, pour une bonne part, parfaitement et nécessairement inconnues⁴. Volontaires (ce qu'on imagine volontiers) ou non, les jugements que livre Pierre Bayard sur les livres inconnus mettent en avant la façon dont se fabrique la *doxa* : les auteurs canonisés ne peuvent avoir écrit, même virtuellement, que des textes ++. Les textes fictifs condamnés par le narrateur ne peuvent que faire l'objet d'un – – ; les textes dévalorisés au nom de leur appartenance à un sous-genre déprécié par un personnage lui-même dévalorisé par la narration, ne peuvent, par contrecoup, que faire l'objet de la plus haute distinction des ++, parce que l'établissement de la valeur littéraire nécessite toujours une médiation.

³ On n'en prendra qu'un exemple, parmi tant d'autres, avec Valéry jugeant l'œuvre de Proust sans manifester l'avoir jamais lue (P. Bayard, op. cit., p. 32 sq.)

⁴ Dans sa lecture du *Troisième Homme*, Pierre Bayard se conforme cette fois aux jugements antagonistes à ceux qu'un universitaire se devrait d'avoir et préfère les romans western aux romans « élitistes » à la Henry James. Cf. ibidem, p. 67 sq.

Relecture critique et lecture naïve

Le jugement porté sur la valeur de l'œuvre étant préalable à sa lecture, toute lecture est alors toujours déjà informée par cette évaluation. Il semblerait que dans la critique littéraire, cet axiome se manifeste par l'existence présupposée de deux lectures antinomiques. Soit que l'on considère que le lecteur change de modalité de lecture selon le texte qu'il a sous les yeux (un -- ou un ++ déterminent deux modes de lecture), soit au contraire qu'il existe deux lectures de nature différente pour un même texte donné.

Dans le premier cas, selon qu'il lira un roman de Jules Verne ou un nouveau roman, le même lecteur lira à toute vitesse, courant à la poursuite de l'intrigue et de sa résolution, sautant au besoin des passages qui la ralentissent, ou au contraire, lira lentement, chaque mot, un à un, parce que c'est dans le langage et non dans l'intrigue que se joue l'intérêt du texte. Dans ce rapide résumé de ce que Barthes postule dans *Le plaisir du texte*, on aura reconnu que la « valeur » littéraire (texte « facile » vs texte « difficile », haute et moyenne littérature) préexiste à la lecture⁵. Il n'est pas encore ici question de relecture, mais de deux modalités de la lecture que dessinaient deux modalités de la littérature.

Dans le second cas, il existerait un certain type de texte qui appellerait deux lectures différentes : une première, naïve, qui croit reconnaître le texte « facile » qu'elle a coutume de lire, mais qui en manque les enjeux. Et une deuxième lecture, d'emblée relecture, qui saura décrypter ce que le texte voilait sciemment au lecteur naïf⁶.

À la fin de *Lector in fabula*, Umberto Eco choisit d'explicitier en acte sa théorie en considérant un court récit d'Alphonse Allais, « Un drame très parisien » :

Un drame a été écrit pour être lu deux fois (au moins) : la première lecture présuppose un Lecteur Naïf, la seconde un Lecteur Critique qui interprète l'échec de l'entreprise du premier. Voilà donc un exemple de texte ayant un double Lecteur Modèle⁷.

Il est bien question de deux lectures : la lecture naïve, qui lit à « une vitesse de lecture normale » (c'est-à-dire trop rapide, comme le lecteur de Verne selon Barthes), et omet de la sorte les nombreuses « traces destinées au lecteur critique », lequel « m[ène] aux dépens de la première », la « seconde lecture »⁸. La lecture critique est alors toujours « seconde », toujours relecture⁹. Double leçon de cette expérience de la

⁵ Cf. R. Barthes, *Le plaisir du texte* (1973), Paris, Seuil, 1993, p. 20–24.

⁶ Il y aurait une histoire à faire de cette doxa critique de la confusion lecture critique/relecture : celle-ci prend sans doute source au milieu du XIX^e siècle, mais elle est réactivée dans la seconde moitié du XX^e siècle où une partie de la critique, notamment autour du Nouveau Roman, considère qu'une certaine littérature contemporaine est avant tout une littérature pour le critique, une littérature réflexive adressée au seul lecteur « compétent ».

⁷ U. Eco, *Lector in fabula, le rôle du lecteur ou La coopération interprétative dans les textes narratifs* (1979), trad. M. Bouzaher, Paris, Grasset, 2001, p. 255.

⁸ Ibidem, p. 256, 259.

⁹ Ibidem, p. 259. Ces deux lectures ne s'expliquent que parce que le texte joue des conventions du genre (le drame bourgeois avec son adultère) : le texte se présente d'abord comme un texte « facile », inférieure dans la hiérarchie des genres, avant de révéler au « lecteur critique » sa nature plus complexe.

lecture : d'une part, il y aurait deux lecteurs, dont l'un est toujours naïf, et l'autre, toujours déjà re-lecteur, parce que critique¹⁰. Deuxième leçon : « Un drame très parisien » atteste de l'existence d'une typologie de textes, qui dissimulent bien mal une hiérarchie esthétique :

Le malheur de cette *fabula* a du bon : il rappelle au lecteur qu'il existe divers types de textes. [...]

Un Drame se situe, semble-t-il, à mi-chemin [entre les textes ouverts et fermés] : il séduit son Lecteur Modèle en lui laissant entrevoir les paradis libéraux de la coopération, puis il le punit parce qu'il en a trop fait. En ce sens, *Un Drame* ne serait ni ouvert ni fermé : il parlerait des deux possibilités en les exhibant. En réalité, il appartient à un club raffiné, présidé, selon nous, par Tristram Shandy : le club des textes qui racontent des histoires sur la manière dont les histoires se font¹¹.

Voilà le critère même de la hiérarchie esthétique qui est affirmé : il existe certains chefs-d'œuvre, isolés des autres, qui requièrent un Lecteur Modèle Critique (et non pas naïf), qui supposent une relecture, toujours déjà critique, parce qu'ils reposent sur ce même invariant de la réflexivité de leur « littéarité », qui signe leur appartenance à ce « club raffiné » des chefs-d'œuvre. Autrement dit, c'est le Lecteur Critique, celui qui a toujours déjà relu l'œuvre et qui est à même d'en dévoiler la richesse et les pièges, qui devient le garant de la valeur des textes, de la hiérarchie esthétique, loin du mauvais lecteur qui ne sait reconnaître la richesse interprétative du texte mais se conforme à des attentes convenues.

La lecture que propose Bourdieu de *A Rose for Emily* de William Faulkner n'est pas très différente, alors qu'elle s'insère dans une dénonciation de la production des valeurs littéraires par les *lectors*, qui rend à la fois plus complexe la pensée de Bourdieu à l'égard des institutions, en même temps qu'elle rend compte de ce « plaisir » de la lecture critique à dévoiler ce que nul autre n'a vu/lu, plaisir où la relecture jouit des erreurs de la première lecture naïve d'un texte. À l'instar de Alphonse Allais lu par Eco, Faulkner joue des codes des « romanciers ordinaires »¹², sans en faire partie pour autant. Surtout, on peut bien anticiper que tous ces « pièges » (p. 525) vont aboutir à ce qu'« à la dernière page du récit, le lecteur découvre sa bévue » (p. 525) : le lecteur dans sa « confiance naïve » (p. 526), une fois encore, a cru lire, à tort, un récit « bourgeois », s'est laissé prendre au jeu des conventions et s'est perdu dans « de faux indices et de fausses pistes » (p. 526). Cette manière d'envisager la « haute » littérature comme une sorte de piège dressé par l'auteur, destiné à y faire tomber les lecteurs naïfs de fictions « ordinaires », permet

¹⁰ Cf. « Si cette *fabula in fabula* était lue dès l'abord avec un esprit critique, le lecteur pourrait éviter ses propres erreurs successives » (ibidem, p. 267).

¹¹ Ibidem, p. 259.

¹² P. Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* (1992), éd. revue et corrigée, Paris, Seuil, 1998, p. 524 : « Faulkner accumule les notations d'apparence anodine, mais bien faites pour déclencher, comme autant de ressorts, les présupposés du sens commun, ceux-là mêmes que les romanciers ordinaires mobilisent d'ordinaire, sans trop le savoir, pour produire un effet de réel ».

en retour de dessiner les traits du lecteur vraiment compétent, seul à même de reconnaître les pièges et de les déjouer, autrement dit, seul capable de reconnaître la haute valeur de ce qu'il lit, seul à décider de la « canonisation » du texte. Or, un « grand » texte, comme celui de Faulkner, invite nécessairement à « une relecture ou, à tout le moins, une sorte de récapitulation mentale » (p. 527), car « Le lecteur que demande tacitement *Une Rose pour Emily* est bien ce lecteur extra-ordinaire, cet "architecteur", comme on a dit parfois » (p. 527).

À ce stade de son analyse, le lecteur des *Règles de l'Art* s'attendrait à ce que Bourdieu s'interrompe pour rappeler comment cette construction de l'architecteur par la critique littéraire n'est en somme qu'une stratégie de légitimation de sa propre façon de lire¹³. Il n'en sera rien et Bourdieu prendra le même plaisir que les critiques qu'il a dénoncés plus haut à montrer que ce roman est une « une réflexion sur le roman et la lecture naïve », qui « à la façon d'un test ou d'un dispositif expérimental, appelle la *lecture répétée*, mais aussi *dédoublée* »¹⁴. À l'instar de Umberto Eco, Bourdieu peut alors donner les clés qui permettent de comprendre quelle valeur esthétique et quelle conception de l'histoire littéraire est en jeu dans une telle valorisation de la « seconde lecture » :

À mesure que le champ gagne en autonomie, l'écrivain se sent toujours davantage autorisé à écrire des œuvres destinées à être *déchiffrées*, donc soumises à la *lecture répétée qui est nécessaire pour explorer, sans l'épuiser, la polysémie intrinsèque* de l'œuvre¹⁵.

Le corollaire incessant d'une telle théorisation opposant lecteur naïf/lecteur critique est alors d'assimiler le lecteur naïf à l'incompétence, la passivité – parce qu'il est incapable de produire ne serait-ce qu'une interprétation correcte du texte, quand au contraire la relecture se fait en quelque sorte « re-création » de l'œuvre.

On retrouve, jusque dans la conclusion de l'essai de Pierre Bayard, ce même élan qui, paradoxalement, bien que semblant vouloir tenir à distance la critique littéraire, en rejoint l'un des dogmes les plus importants et que nous voudrions discuter : il faut, en tant que (non)lecteur (et plus particulièrement quand il s'agit d'un (non)lecteur professionnel) se faire créateur ; il faut échapper de toute force à la « foule des lecteurs passifs » (p. 163), à son incréation inhérente :

Devenir soi-même créateur, c'est bien à ce projet que conduit l'ensemble des constatations faites ici à partir de cette série d'exemples [...]. Car parler de livres non lus est une véritable activité de création, aussi digne, même si elle est plus discrète, que des activités plus reconnues socialement¹⁶.

Le discours tenu sur les livres que l'on n'a pas lus (ou que l'on a relus) devrait finalement parvenir à redoubler la création, à se faire création, à l'égal de ces textes qui l'inspirent. Car le discours du critique littéraire sur la lecture, si critique qu'il veuille

¹³ Cf. *ibidem*, p. 491.

¹⁴ *ibidem*, p. 527 (c'est moi qui souligne).

¹⁵ *ibidem*, p. 498.

¹⁶ P. Bayard, *op. cit.*, p. 160.

être – comme l'est Bourdieu à l'encontre du *lector*, comme Pierre Bayard contre toute une institution qui ment sur la réalité de ses pratiques – peine à se défaire de la volonté de « distinguer » sa propre lecture et d'inviter toute lecture à rejoindre la sienne. Que ce soit sous l'injonction paralysante à la relecture, ou sous la déculpabilisation de la pratique de la non-lecture, le discours critique enjoint à se faire l'égal du créateur, à s'opposer à ce qui serait soumission au texte, aux normes qui enjoignent à lire, à l'intrigue qui soumettrait toute aptitude à la réflexion chez le naïf lecteur. Toute soumission au texte devrait désormais être totalement prohibée, au nom d'un libéralisme de la pensée, et tout re-lecteur ou non-lecteur ne devrait plus qu'être un créateur, un co-participant. Finies les entraves forcément négatives du texte, vive le lecteur libéré ! Reste à savoir si c'est parce qu'on s'affirme créateur qu'on l'est, si créer se manifeste sous une forme visible, si, enfin, créer veut dire être libre (si ce n'est dans un monde libéral où la création d'entreprise reste le seul rêve à caresser).

Pour une critique de la re-lecture comme production

On aimerait que la pensée de Michel de Certeau puisse trouver encore un écho aujourd'hui : même si « Lire un braconnage » est (presque) devenu le lieu incontournable pour tout texte sur la lecture aujourd'hui, il faut se mettre en mesure d'entendre que l'accusation de passivité¹⁷ recouvre aussi une volonté de ne pas entendre combien le texte peut *altérer* son lecteur, par des détours invisibles, combien l'opposition courante et fortement axiologique, entre passivité et activité, entre lecture naïve et relecture critique, repose, aussi, sur une idéologie qui n'est pas sans parenté avec celle du capitalisme :

Au binôme production-consommation, on pourrait substituer son équivalent général : écriture-lecture. La lecture (de l'image ou du texte) paraît d'ailleurs constituer le point maximal de la passivité qui caractériserait le consommateur, constitué en voyeur (troglodyte ou itinérant) dans une « société du spectacle »¹⁸.

L'accusation de passivité, de consommation, portée contre les lecteurs « anonymes », les naïfs, provient bien de ce qu'elle n'est pas production apparente, même si pour Michel de Certeau, les lecteurs communs sont bien plutôt des « créateurs sans création » qui ne stockent pas leur lecture sous une forme visible¹⁹. Au contraire, l'écriture apparaît comme l'activité supérieure, qui se manifeste dans

¹⁷ Que l'on entend sous toutes les plumes critiques, de Ricardou à Eco, de Genette et Barthes... à Pierre Bayard. Cf. P. Bayard, op. cit., p. 161 et 163.

¹⁸ M. de Certeau, *L'Invention du quotidien*, vol. 1 : *Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 24–25.

¹⁹ *Ibidem*, p. 25 : « En fait, l'activité liseuse présente au contraire tous les traits d'une production silencieuse : dérive à travers la page, métamorphose du texte par l'œil du voyageur [...]. Mais inapte au stockage (sauf s'il écrit ou enregistre), le lecteur ne se garantit pas contre l'usure du temps. [...] La lecture introduit donc un art qui n'est pas de la passivité. Il ressemble plutôt à celui dont la théorie a été faite par des poètes et des romanciers médiévaux : une notation infiltrée dans le texte et dans les termes mêmes d'une tradition ».

une production visible qui récusé la passivité (autre nom de la naïveté), la contemplation²⁰.

Sans doute faudrait-il alors considérer le processus de la lecture indépendamment de celui de l'écriture-production, pour sortir de la question de sa prétendue passivité et de l'idée que seule la « relecture » serait « création », production. C'est ce à quoi se risque Maurice Blanchot dans *L'écriture du désastre*, en proposant une forme de troisième voie, où, après avoir opposé la lecture passive à la lecture active selon les termes traditionnels de leur opposition (soumission/production), il invente une nouvelle lecture, qui échapperait aux modalités des deux premières et aurait nom « lecture de passivité »²¹.

Le lecteur ne serait plus alors ni passif ni actif ; il n'ajoute rien au livre en même temps qu'il est celui qui fait advenir le livre. Cet avènement n'est pas production, c'est une passivité qui accepte l'existence du livre pour la lui donner ; la lecture « de passivité » devient ce par quoi s'abolirait la distinction entre une bonne et une mauvaise lecture, entre la relecture critique et la lecture passive et soumise du lecteur naïf. À partir de là, s'évanouiraient les notions – voire mêmes les existences – de l'auteur et du lecteur, du critique et du naïf, autrement dit du producteur et du consommateur, pour ne plus rester que le livre :

Lire, ce serait donc, non pas écrire à nouveau le livre, mais faire que le livre s'écrive, ou *soit* écrit, – cette fois sans l'intermédiaire de l'écrivain, sans personne qui l'écrive. [...] Le lecteur est lui-même toujours foncièrement anonyme, il est n'importe quel lecteur, unique, mais transparent. [...] Le propre de la lecture, sa singularité, éclaire le sens singulier du verbe « faire » dans l'expression : « elle fait que l'œuvre devient œuvre ». Le mot faire n'indique pas ici une activité productrice : la lecture ne fait rien, n'ajoute rien ; elle laisse être ce qui est ; elle est liberté, non pas liberté qui donne l'être ou le saisit, mais liberté qui accueille, consent, dit oui, ne peut que dire oui et, dans l'espace ouvert par ce oui, laisse s'affirmer la décision bouleversante de l'œuvre, l'affirmation qu'elle est – et rien de plus²².

La lecture chez Maurice Blanchot pourrait être une forme de cet « art de faire » que désignait Michel de Certeau et auquel aspire son œuvre : ni production, ni vanité, elle est ce qui fait advenir le texte. La passivité évoquée un temps dans cet extrait de *L'espace littéraire* n'est plus alors un jugement de qualité, puisque le regard du juste lecteur de Blanchot doit justement savoir se faire passif pour accueillir sans le transformer le livre. La lecture devient l'espace d'une génération presque spontanée du texte, où les termes de production et de consommation, d'activité et de passivité, ne s'opposent plus parce qu'ils n'ont plus de réelle pertinence. Seul l'avènement du texte, *via* la lecture (en la considérant bel et bien à la manière d'un passage) comme affirmation et consentement, compte désormais.

²⁰ Ibidem, p. 282.

²¹ M. Blanchot, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 157–158.

²² M. Blanchot, *L'espace littéraire* (1955), Paris, Gallimard, 1968, p. 254–255.

L'abolition de l'opposition passif/actif résolue dans la lecture « de passivité » permet finalement à Maurice Blanchot de sortir des critères de l'évaluation esthétique qui en dépendaient : il n'est pas question que la distance qui sépare le lecteur de l'œuvre se remplisse, par « horreur du vide », par « un jugement de valeur [où] l'œuvre est alors bonne, mauvaise, au regard de la morale, des lois, des divers systèmes de valeurs, etc. »²³. Le risque serait alors de se faire lecteur « spécialiste », qui « devient un auteur à rebours »²⁴.

Sortir du clivage entre lecteur naïf et relecteur (ou non-lecteur) critique, c'est-à-dire entre pur consommateur passif et producteur à même de concurrencer l'écrivain, ce serait ainsi mettre fin à ce corrélat à partir duquel nous avons commencé notre réflexion, celui qui définit l'échelle des valeurs, qui classe les livres de – à ++ en fonction d'une axiologie des pratiques de (non-)lecture. Invoquer ici la pensée de Maurice Blanchot, c'est tenter de contourner les clivages qui légitiment autant les notions impensées de chefs-d'œuvre, de hiérarchie entre les textes, que les pratiques critiques. C'est une façon d'échapper aussi au ressassement de ces couples antinomiques passif/actif, consommateur/producteur, lecteur/écrivain, lecteur naïf/relecteur, qui barrent l'accès aux textes et qui interdisent à la lecture d'être ce lieu de passage, d'altération dont il demeure difficile de rendre compte. Car il faut bien comprendre que même si la non-lecture revendiquée par Pierre Bayard semble bien « décomplexer » le rapport au texte, et rendre sa liberté au lecteur de n'avoir pas besoin de lire pour parler des livres, elle n'en continue pas moins à réitérer, même avec facétie, l'existence de valeurs littéraires impensées, et le dogme d'un lecteur qui devrait se faire acteur, écrivain, d'un (non-)lecteur critique qui veut échapper aux déterminations de la lecture pour légitimer sa pratique, de la même façon que les tenants de la re-lecture, au premier chef desquels nous avons mentionné Umberto Eco ou Pierre Bourdieu, le faisaient en dénonçant la pratique du prétendu « lecteur naïf ».

²³ Ibidem, p. 268.

²⁴ Ibidem, p. 270.