INTRODUCTION
PIERRE BAYARD, THÉORICIEN MÉDIÉVAL

Mireille Séguy

Pierre Bayard est un théoricien médiéval égaré parmi nous.

Inspirés de modes de pensée en vogue il y a plusieurs siècles, ses interrogations, ses concepts et ses propositions, tous profondément intempestifs, prennent à revers tous les modèles qui nous sont familiers. L'histoire littéraire en est bouleversée, les paradigmes critiques les mieux établis remis en cause, les auteurs, leurs œuvres et leurs lecteurs soumis à un remue-ménage continuel. Tout est renversé : la table, la bibliothèque et le fauteuil avec elles.

Le signe le plus évident de la médiévalité de Pierre Bayard est son goût pour les questions oiseuses, voire absurdes. À l'instar de ces clercs qui se demandaient si Dieu pouvait savoir plus de choses qu'il n'en savait, si les hommes roux étaient fidèles, si les sages devaient rire davantage que les idiots ou encore si les oreilles pendantes étaient un signe de noblesse[1], il cherche à savoir si Julien Sorel était noir, s'interroge sur les meilleures manières de rendre un texte incompréhensible, d'ennuyer le lecteur ou de faire régresser la critique.

Ce retour en force du *quodlibet* scolastique, une forme de la « question disputée » (*disputatio*) placée sous le signe de la liberté, du plaisir et de l'impromptu (c'est littéralement « ce qui plaît », mais c'est aussi le « n'importe quoi »), se manifeste d'emblée dans les titres de ses textes, où l'on trouve notamment *Le Titanic fera naufrage*, *Le plagiat par anticipation*, *L'énigme Tolstoïevski*, ou encore « L'alexandrin à longueur variable »[2]. Mais cette logique toute médiévale du n'importe quoi semble également animer les thèses mêmes que Pierre Bayard défend, propres à frapper de stupeur des lecteurs habitués à des formes plus modernes de rationalité.

[1] Ces exemples sont issus de l'ouvrage d'Alain de Libera, *Penser au Moyen Âge*, Paris, Éditions du Seuil, 1991, « Pourquoi des médiévistes », note 1, p. 361 *sq*.

[2] Pierre Bayard et Mireille Séguy, « L'alexandrin à longueur variable », in : *L'Utopie de l'art. Mélanges offerts à Gérard Dessons*, éds. Bernadet A., Kachler O., Laplantine C., Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 191-200. Les références des ouvrages de Pierre Bayard sont données en annexe de ce texte d'introduction.

Les propositions apparemment ineptes sont en effet légion dans son œuvre, où se voit par exemple défendue, avec insistance, l'idée selon laquelle on parlerait mieux des livres que l'on n'a pas lus, des lieux que l'on n'a jamais visités ou des faits qui ne se sont pas produits, au motif que « ne pas connaître ce dont on parle peut se révéler un avantage »[3]. Ces thèses donnent la main à des affirmations *a priori* insanes (les auteurs ne savent pas tout de leurs personnages, lesquels mènent une vie secrète qu'il importe de mieux connaître ; on comprend mieux une œuvre en lui attribuant un autre auteur et en l'inscrivant dans une autre époque que les siens ; nous vivons en même temps plusieurs vies différentes, dans des univers parallèles), ou à des éloges déroutants (tel celui du dialogue de sourds dans la création et la critique[4], du flou[5], ou encore de l'insulte entre poètes, présentée comme une « poétique de la bienveillance »[6]).

Les programmes de recherche ou d'éducation qu'il appelle de ses vœux ne sont pas en reste, qui menacent de mettre à bas les principes pédagogiques les plus communément admis et les institutions les mieux installées : il serait ainsi utile d'apprendre la « non-lecture » aux étudiants ou de les inciter à « travailler sur *L'Étranger* de Kafka, *Autant en emporte le vent* de Tolstoï ou *Le Cuirassé Potemkine* d'Hitchcock »[7] ; il conviendrait de privilégier les théories qui ne fonctionnent pas sur celles qui obtiennent des résultats (*Comment appliquer la littérature à la psychanalyse ?*). Et cette préconisation sidérante, que seul pouvait concevoir un esprit totalement étranger aux subtilités académiques de notre temps : il serait urgent de rattacher la critique policière – une approche des romans d'énigme dont il est l'inventeur, qui consiste à démasquer des criminels restés impunis – « à la section de physique du Conseil National des Universités », au prétexte qu'elle ressortirait « aux sciences dures »[8].

*

[3] Pierre BAYARD, « Comment j'ai fait régresser la critique », in : *Pour une critique décalée. Autour des travaux de Pierre Bayard*, éd. ZIMMERMANN L., Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2020, p. 19-37 (cit. p. 30).

[4] « Apologie du dialogue de sourds » est le dernier chapitre d'*Enquête sur Hamlet. Le dialogue de sourds*, Paris, Minuit, 2002.

[5] Pierre BAYARD et Mireille SÉGUY, « Apologie du flou », in : *Sens à l'horizon ! Hommage à Denis Bertrand*, éds. ESTAY STANGE V., HACHETTE P. et HORREIN R., Paris, Lambert Lucas, 2019, p. 377-386.

[6] Pierre BAYARD et Mireille SÉGUY, « Poétique de la bienveillance », in : *Contre la poésie, la poésie*, éd. CARIOU L., Liège, Presses Universitaires de Liège, à paraître.

[7] Ces suggestions apparaissent en 4e de couverture de *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*, Paris, Minuit, 2010.

[8] Pierre BAYARD, « Introduction à la critique policière », communication prononcée dans le cadre du colloque « Raconter l'enquête : une forme pour les récits du XXIe siècle ? »

Les questions de prime abord absurdes qui préoccupaient les clercs du Moyen Âge revêtaient des enjeux métaphysiques et épistémologiques majeurs. Celles que Pierre Bayard pose à la littérature et aux productions artistiques de manière générale constituent elles aussi des propositions théoriques très fortes, de celles qui non seulement reconfigurent du tout au tout les objets auxquels elles s'appliquent, mais qui, au-delà, invitent aussi à réinterroger les paradigmes ou les croyances sur lesquels nous nous appuyons, sans trop y penser, pour nous orienter dans le monde. En l'occurrence : la chronologie linéaire, l'unicité de l'univers où nous vivons et de la personne que nous sommes, la séparation entre théorie et fiction, fait et fable, mais aussi, par exemple, l'idée selon laquelle nous cherchons essentiellement à être compris lorsque nous nous exprimons, ou que deux interlocuteurs peuvent s'assurer de parler de la même chose et, même, qu'ils le doivent.

Le socle fondamental de ces propositions théoriques, tel que Pierre Bayard l'a dégagé lui-même dans « Comment j'ai fait régresser la critique », réside dans l'affirmation de la *mobilité des œuvres* : « L'image que je me fais du texte littéraire, y écrit-il, est celle d'un objet instable que la présence du lecteur, et surtout son inconscient, ne cessent d'animer »[9]. Certes emblématique de la critique contemporaine, qui s'est attachée à dynamiter la double image d'une œuvre et d'un auteur intangibles pour mettre en avant l'instabilité du sujet écrivant et lisant, cette conception de la littérature est, aussi, profondément médiévale. L'« objet instable » auquel Pierre Bayard assimile le texte est en effet similaire à celui que l'on voyait, au Moyen Âge, dans l'ensemble des productions littéraires, constamment soumises à ce que Paul Zumthor désigne comme un phénomène de *mouvance*. Mouvance des performances, où les voix et les corps donnaient à comprendre toujours différemment l'œuvre qu'ils mettaient en scène, mais aussi mouvance des manuscrits, qui donnaient à lire des textes à chaque fois nouveaux, les scribes ne se gênant pas pour modifier à leur guise ce qu'ils étaient chargés de recopier.

C'est cette propension à inscrire sa marque sur les textes qui caractérise la démarche de Pierre Bayard dans le paysage théorique contemporain. Il ne se contente pas, en effet, de théoriser la mobilité des œuvres. Il la *met en pratique*, et cela de toutes les manières possibles et imaginables, ou plutôt : de toutes les manières dont il était possible et imaginable de le faire autrefois, lorsque jongleurs et copistes n'hésitaient pas

organisé à Cerisy par Christian Chelebourg et Dominique Meyer-Bolzinger (22-29 juillet 2019).

[9] « Comment j'ai fait régresser la critique ? », art. cit., p. 19.

à intervenir sur les œuvres qu'ils diffusaient pour en améliorer la clarté ou la cohérence, pour en prolonger la résonance, en déplier les possibles jusqu'ici latents ou en réinventer les auteurs. Autant de façons d'expérimenter, *en acte*, le double processus d'appropriation réciproque caractéristique des productions artistiques, cette manière qu'elles ont de nous faire venir à elles pour que nous les fassions nôtres.

Ce champ d'expérimentation est celui de la *critique interventionniste*, ce geste d'enquête et de théorisation singulier qui fonde l'ensemble de l'œuvre de Pierre Bayard et les différentes approches qui la structurent (qu'il lui arrive, médiévalement, d'appeler « branches » ou « cycles »[10]). Fondée sur la conviction que les œuvres n'ont pas vocation à rester figées dans la rigidité factice que leur confère leur publication (ou, à des degrés divers, l'histoire littéraire, le canon d'une époque ou, plus généralement, les paradigmes d'intelligibilité du monde où elles s'inscrivent), la critique interventionniste encourage les lecteurs, en joignant le geste à la parole, à les modifier, les déplacer ou à contester l'interprétation qu'en donnent narrateurs et auteurs.

Cette pratique est, en particulier, à la source de deux branches de la critique bayardienne : la *critique policière* et la *critique d'amélioration* (ou *d'aggravation*[11]). La première entreprend de mettre au jour ce qu'on nous cache dans les œuvres littéraires (des meurtres le plus souvent, mais aussi des disparitions, ou la vie sentimentale des personnages, qu'ils s'ingénient à dissimuler à leurs auteurs). Au fil des ouvrages que Pierre Bayard a consacrés, pour l'heure, à l'application de cette approche critique, cinq personnages dont un chien ont été lavés des crimes qui leur étaient imputés, et cinq meurtriers se croyant définitivement hors d'atteinte ont été démasqués. Mais ces enquêtes sont aussi des investigations littéraires et existentielles : en faisant la lumière sur des affaires criminelles célèbres, elles révèlent les ressorts qui animent les processus de l'écriture et de la lecture et, par là même, nos modes de compréhension et de construction du monde que nous habitons. Ce que nous ne voyons pas et que dévoile la critique policière, grâce à un exercice virtuose

[10] On trouvera à la suite de ce texte d'introduction un état des lieux (évidemment provisoire) des sept branches qui structurent la critique bayardienne.

[11] Sur cette ramification secondaire de la critique d'amélioration, voir « Comment rendre un texte incompréhensible ? », *L'Agenda de la pensée contemporaine*, 10, printemps 2008, repris dans *Fabula*, dossier « Banlieues de la théorie » (www.fabula.org/atelier.php?Banlieues_de_la_theorie) et « Comment ennuyer le lecteur ? » in : *Le Bonheur de la littérature. Variations critiques pour Béatrice Didier*, éds. Montalbetti C. et Neefs J., Paris, Presses Universitaires de France, 2005, p. 47-55.

et jouissif de déconstruction/reconstruction, c'est ainsi autant le véritable meurtrier de Roger Ackroyd, de Charles Baskerville, des infortunés pensionnaires de l'« île du Nègre », du père de Hamlet ou de celui d'Œdipe, que la logique délirante qui anime tout exercice d'interprétation (*Qui a tué Roger Ackroyd ?*), l'incomplétude des univers de fiction et l'autonomie des personnages qui les peuplent (*L'affaire du chien des Baskerville*), les phénomènes de surdité ou d'aveuglement qui nous empêchent de nous entendre les uns les autres (*Enquête sur Hamlet*), de percevoir le réel (*La vérité sur* Ils étaient dix), ou encore l'angle mort qui affecte le complexe fondateur de la psychanalyse (*Œdipe n'est pas coupable*).

Si la critique policière se propose de tirer toutes les conséquences du caractère lacunaire des récits fictionnels en s'efforçant d'en combler les manques ou d'en rectifier les erreurs, elle n'en modifie pas le texte. Ce pas est en revanche gaillardement franchi dans la *critique d'amélioration*, qui prend le parti de donner toute son importance à la place que le lecteur (l'auditeur, le spectateur) assume dans l'interprétation d'une œuvre en l'invitant à prendre *littéralement* la place de son auteur, à moins qu'il ne préfère y installer quelqu'un d'autre. Cette démarche, qui implique cette fois de modifier directement la forme et le contenu d'une œuvre, trouve son socle théorique dans un ouvrage au titre explicite : *Comment améliorer les œuvres ratées ?*. Pierre Bayard y raccourcit ou simplifie des textes appartenant à la littérature dite patrimoniale, s'emploie à supprimer des personnages qu'il estime superflus ou à en « décrisper » d'autres, jugés trop guindés, à moins qu'il ne corrige le style d'un auteur en s'inspirant d'un autre – tel *Fort comme la mort* de Maupassant, qui se retrouve transfiguré par une réécriture durassienne où priment les phrases nominales et les dialogues elliptiques. Dans la même perspective, il n'hésite pas à attribuer des œuvres à des auteurs que les manuels ne reconnaissent généralement pas pour leurs (*Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*), lorsqu'ils ne les connaissent pas tout court (*L'énigme Tolstoïevski*). Ces chambardements spectaculaires, qui engagent toute une série de déplacements – d'époque, d'aire géographique, mais aussi de discipline ou de domaine artistique, comme lorsque Freud est crédité de la paternité de l'*Éthique* ou Robert Schumann de celle du *Cri* – bouleversent l'histoire des œuvres et de leurs créateurs. Des perspectives insoupçonnées s'ouvrent, des reliefs se forment, des passerelles improbables se matérialisent ; tout un paysage neuf surgit où, dans l'euphorie d'une lecture-écriture ayant passé la surmultipliée, se déploie l'extraordinaire plasticité des œuvres d'art, leur aptitude à faire sens toujours ailleurs et autrement – ou, pour

le dire dans la langue bayardienne, de nous faire percevoir les univers parallèles qui co-existent avec le nôtre.

Cette conception d'un champ artistique formant un gigantesque kaléidoscope dont les éléments, infiniment mobiles, sont sans cesse susceptibles de s'associer, de s'interpénétrer et de se métamorphoser au gré des moments et des observateurs, est caractéristique d'une vision et d'une pratique de la littérature pré-classiques, où les textes, en grande partie désarrimés des chronologies et des attributions fixes, s'écrivaient moins les uns à partir des autres que « les uns *dans* les autres […] le scripteur reli[sant] l'ancien dans le nouveau, et inversement, sans distinction historique », pour parler avec Roger Dragonetti[12]. Associée aux apports de la psychanalyse, qui mettent en lumière les courants inconscients qui animent aussi bien la production que la réception des œuvres, cette approche critique compose un univers détonnant, que l'on pourrait qualifier de *rétro-futuriste*. Non parce que les propositions de Pierre Bayard consisteraient à étudier, ou à reprendre, ces représentations du futur imaginées dans le passé qui intéressent au premier chef le rétro-futurisme. Mais parce qu'elles portent une attention constante aux phénomènes d'interférences entre passé, présent et futur qui sont au centre de ce courant esthétique et critique. Des interférences fécondes, qui peuvent s'établir entre des paradigmes d'interprétation issus d'époques différentes, on vient de le voir, mais aussi entre le présent de la composition d'une œuvre et le futur, ou le passé, auxquels elle nous donne accès.

*

Tout un pan de la recherche de Pierre Bayard est ainsi animé par l'idée selon laquelle les textes littéraires et les œuvres d'art de manière générale ont la capacité « d'inventer » le futur, dans toute la complexité signifiante que l'ancienne langue donnait à ce verbe, où s'entendait à la fois une mise au jour et une création. La *critique d'anticipation*, que fonde *Demain est écrit*, s'attache à analyser ces moments où des artistes se sont inspirés d'événements ou d'œuvres encore à venir, les annonçant et les rendant possibles dans le même geste. C'est Rousseau racontant dans la *Nouvelle Héloïse* la rencontre amoureuse décisive qu'il fera, un an plus tard, avec Sophie d'Houdetot, Emile Verhaeren écrivant des poèmes hantés par la scène de l'accident qui lui coûtera la vie (*Demain est écrit*), ou

[12] Roger DRAGONETTI, *Le Mirage des sources. L'art du faux dans le roman médiéval*, Paris, Seuil, 1987, p. 41.

Morgan Robertson détaillant le naufrage du « Titanic » quatorze ans avant qu'il ne se produise (*Le Titanic fera naufrage*). Mais c'est aussi Voltaire imaginant les méthodes d'investigation policière qui rendront célèbre Sherlock Holmes, ou Maupassant décrivant le mécanisme de la mémoire involontaire emblématique de la *Recherche du temps perdu* (*Le plagiat par anticipation*).

Ces exemples, parmi d'autres, rendent manifeste ce que la critique interventionniste théorise : le caractère factice de la linéarité chronologique qui organise l'histoire littéraire académique comme la représentation traditionnelle de la « trajectoire » biographique. Dans la littérature comme dans la vie – et, singulièrement, dans la vie telle qu'elle est saisie par la littérature – des lignes temporelles hétérogènes se croisent et se déploient, à chaque instant, dans tous les sens. Et si le passé continue à vivre dans le présent, l'avenir s'y rend aussi sensible, dans ces éclats prémonitoires que les œuvres d'art sont particulièrement aptes à capter, à la manière d'une plaque photographique, ou encore d'un sismographe, dirait Aby Warburg. Un pouvoir de capture que partagent les essais de Pierre Bayard eux-mêmes, dont la fluidité et la limpidité de l'écriture dissimulent tout le travail de montage, minutieusement mis au point, qui en assure l'efficacité démonstrative.

S'ils montrent comment le présent peut s'inspirer du futur, ce sont aussi à des incursions dans le passé que les textes de Pierre Bayard convient le lecteur. Non parce qu'ils s'efforceraient de le faire « voyager » dans telle ou telle période révolue, comme on le dit, par métaphore, des œuvres dont on souhaite vanter la minutie des reconstitutions historiques « criantes de vérité ». Mais parce qu'ils lui proposent de s'immerger dans un dispositif de réalité virtuelle où il est invité à suivre, au plus près, les dilemmes et les choix auxquels sont confrontés un avatar de lui-même, un « personnage-délégué » projeté dans des périodes de profond bouleversement des valeurs politiques et morales : la Seconde Guerre mondiale (*Aurais-je été résistant ou bourreau ?*) ou la Révolution française (*Aurais-je sauvé Geneviève Dixmer ?*). Dans ces ouvrages détonants qui s'apparentent à des jeux vidéo immersifs, c'est non seulement la plasticité du temps que nous habitons qui est, une nouvelle fois, vérifiée par l'expérience, mais aussi la capacité de l'écriture à virtualiser le réel (en l'occurrence, la manière dont nous prenons des décisions cruciales en situation de crise) afin de tenter de l'objectiver et, ainsi, de mieux le comprendre.

Cette démarche de *virtualisation à des fins d'expérimentation* est définitoire de l'ensemble de l'entreprise de Pierre Bayard, qui relève à cet

égard d'une « théorie-fiction » : dans ses ouvrages, c'est la théorie, plus que la science, qui est le moteur de projections imaginaires où les données comme les possibilités de notre univers (objectif, esthétique ou psychique) se trouvent dépliées, cartographiées et nommées dans des glossaires où se renouvelle la langue de la critique. Si ces fictions théoriques ont le pouvoir de porter une lumière neuve sur nos manières de percevoir, de penser, de rêver ou de créer, c'est qu'elles poussent la logique paradoxale qui les anime à leur extrême limite : elles sont éclairantes – et euphorisantes – à proportion qu'elles s'engagent, avec constance, dans la voie de la déraison et de l'excès. Un parti-pris que n'auraient pas renié les explorateurs extravagants et déterminés des siècles passés et qui reste, est-il besoin de le dire, totalement singulier dans le paysage critique contemporain.

Rien d'étonnant, dès lors, à ce que ces entreprises lucidement délirantes soient constamment menées sur le ton de l'humour, seul mode d'énonciation à pouvoir soutenir la double contrainte inhérente à ces dispositifs expérimentaux, mais aussi à pouvoir s'ajuster à la mobilité des objets étudiés comme à celle des sujets qui les interrogent, l'humour étant précisément « cette attitude de la pensée qui propose simultanément plusieurs lectures, puisqu'elle est en soi-même ouverture à la pluralité des sens et à la contradiction du réel »[13]. Rien d'étonnant, non plus, à ce que l'amorce privilégiée des propositions critiques de Pierre Bayard soit la conjonction hypothétique « si », énoncée sur le mode de l'interrogation : « *Et si ?* ». Bien que trois titres seulement lui donnent la vedette (*Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*, *Et si les Beatles n'étaient pas nés ?* et l'audacieux « Et si Flaubert avait écrit *Madame Bovary* ? »[14]), elle sous-tend en réalité l'ensemble de sa démarche, depuis la « critique d'application » (que l'on peut résumer par cette question : « Et si on appliquait la littérature et l'art aux théories plutôt que l'inverse ? ») jusqu'à la « critique par ignorance » (« Et si on parlait mieux de ce qu'on ne connaît pas ? »), en passant par la « critique policière » (« Et si l'auteur, ou le détective, se trompait ? »), la « critique d'anticipation » (« Et si les œuvres s'inspiraient aussi du futur ? ») et, bien sûr, la « critique quantique », qui postule l'existence d'univers parallèles où se réalisent toutes les propositions contrefactuelles (ou factuelles) possibles.

[13] *Comment améliorer les œuvres ratées ?*, *op. cit.*, p. 138.

[14] Ainsi s'intitule la communication prononcée par Pierre Bayard au colloque international « Pourquoi aimer Flaubert ? Réception critique, littéraire et amoureuse » organisé à l'université Eötvös Loránd de Budapest les 8 et septembre 2022 par István Cseppentö, Krisztina Horváth, Delphine Jayot et Dávid Szabó.

On aura reconnu, dans cette tournure, la formule d'invite caractéristique des jeux de l'enfance et de leur logique à la fois transgressive et régressive, dont Pierre Bayard a lui-même souligné l'importance dans son travail[15]. Une formule également emblématique de la dynamique du carnaval qui, au Moyen Âge, permettait comme on le sait de donner corps, pour un temps, à ces espaces alternatifs que Michel Foucault appelait des hétérotopies et qu'il définissait comme des « contre-espaces » constituant des « contestations mythiques et réelles de l'espace où nous vivons »[16]. Car les fictions théoriques renversantes de Pierre Bayard n'ont pas seulement pour effet de nous pousser à réviser ce que nous croyons savoir des œuvres artistiques et de la multiplicité des mondes, y compris psychiques, qu'elles révèlent et qu'elles façonnent. Elles nous invitent aussi à ouvrir les yeux sur ce que nous croyons ne pas savoir ou, plus simplement, ne voulons pas savoir. À cet égard, elles sont investies, comme toutes les hétérotopies véritables, d'un pouvoir de subversion qui en appelle à passer à l'action.

Il était dès lors naturel que le droit d'intervention que Pierre Bayard défend à l'égard des œuvres artistiques se décline aussi constamment, pour lui, sur la scène de l'Histoire et de la politique, que ce soit dans la vie quotidienne de l'Université-monde qu'est Paris 8, où il a toujours été parmi les premiers à défendre les droits des étudiants sans-papiers et des exilés qui y cherchaient refuge, ou dans le travail qu'il mène depuis de nombreuses années sur la place de la violence extrême dans la mémoire et la création contemporaines.

*

« Il est temps d'intervenir ! » nous disent les livres de Pierre Bayard, sur tous les tons. C'est à cette invitation insistante à ne laisser tranquilles ni les œuvres, ni les autres, ni le monde comme il va, qu'ont voulu répondre ses amis réunis à l'occasion du présent volume. Ils ont donc mis tous leurs soins à créer des problèmes là où il n'y en avait pas, et à faire des histoires partout où régnait une bienheureuse tranquillité. À se rendre aussi remuants, chicaneurs et intempestifs que possible. Bref, à s'inventer médiévaux eux-mêmes.

[15] « Comment j'ai fait régresser la critique ? », art. cit., p. 31 *sq*.

[16] Michel Foucault, « Les Hétérotopies » (version intégrale de la conférence radiophonique de décembre 1966), Paris, Lignes, 2009, p. 25.