

RESUMES COLLOQUE :

CONFERENCES INTRODUCTIVES :

**Laure Depretto, Docteur de l'Université Paris 8, [deprezzo@fabula.org](mailto:deprezzo@fabula.org)**  
**« La Bibliothèque des textes fantômes : pas perdus, salles vides »**

**François Rosset, Doyen de la Faculté des Lettres de l'Université de Lausanne, [Francois.Rosset@unil.ch](mailto:Francois.Rosset@unil.ch)**  
**« Quelques livres fantômes rencontrés dans les mondes utopiques »**

DOCTORANTS ET JEUNES DOCTEURS

**Romain Bionda, Doctorant à l'Université de Lausanne, [romain.bionda@unil.ch](mailto:romain.bionda@unil.ch)**  
**« Le fantastique hante-t-il les études théâtrales ? »**

Depuis l'*Essai sur le drame fantastique* (1839) de George Sand, l'idée qu'il puisse ou doive exister un théâtre fantastique hante plusieurs théoriciens et critiques. Pourtant, le genre s'apparente à un rayon fantôme de la bibliothèque de l'histoire littéraire et théâtrale. Le fantastique – du moins celui que théorise Tzvetan Todorov – ne s'est pas déployé au théâtre avec la même ampleur que dans les autres arts. Bien que de nombreux auteurs dramatiques du XIX<sup>e</sup> siècle qualifient leurs textes de « fantastiques », aucun consensus ne se forme dans la critique actuelle autour d'un ensemble restreint de pièces qui constitueraient le corpus du genre. En conséquence, malgré les tentatives de certains chercheurs de trouver des œuvres qui correspondraient à l'une des définitions contemporaines du fantastique, l'existence du théâtre fantastique n'est pas assurée.

Et pourtant : le vocabulaire du fantastique – particulièrement celui qu'emploie Todorov – ressemble à bien des égards à celui que les théâtrologues utilisent pour faire référence au mécanisme de l'illusion théâtrale. Les concepts de « doute », d'« indécidabilité », et même d'« hésitation » alimentent leurs recherches : dans les études théâtrales, il est régulièrement question de « présence-absence », d'« incarnation du fantôme », voire même d'« inquiétante étrangeté »<sup>1</sup>. Parfois, la critique assimile explicitement le fantastique à la scène, notamment de théâtre. Le fantastique entretiendrait ainsi un lien étroit avec la dramaturgie baroque (Hubert Desmarests), avec le théâtre romantique (Olivier Bara), avec l'opéra « en soi » (Hervé Lacombe et Timothée Picard), avec « l'essence du théâtre » par l'intermédiaire de la figure du fantôme (Tamara This-Rogatcheva) ou avec « la scène théâtrale » en général (Yannick Bressan). Même : si les frontières du fantastique au théâtre ne semblent pas claires, ce serait parce que « l'illusion propre à la représentation théâtrale et l'illusion fantastique ou magique tendent à se confondre »<sup>2</sup>. Est-ce à dire – j'extrapole – que l'hésitation fantastique et l'illusion théâtrale – qui fonctionnent pourtant dans des paradigmes et sur des plans différents – procèdent d'une logique similaire et, partant, que le théâtre est fantastique ?

Il ne m'importe pas de répondre à la question que je viens de poser, mais de montrer qu'entre absence et omniprésence, les contours du fantastique au théâtre s'avèrent fantomatiques : ils questionnent à la fois l'histoire et la théorie. J'illustrerai mon propos par des exemples tirés principalement d'*Hamlet* et de *Faust* – ce sont des textes que George Sand propose dans son *Essai* – auxquels je rajouterai *Dom Juan* de Molière. Dans mon intervention, l'examen de ce paradoxe me conduira donc à interroger « le mode d'existence de [ce genre] que nulle bibliothèque n'a encore index[é] mais qui n'en occup[e] pas moins une place, [peut-être ?] décisive, » dans les études actuelles sur le théâtre européen des XIX<sup>e</sup>, XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles, voire même des siècles précédents.

**Marie Capel, Doctorante à l'Université de Lausanne, [MarieSelina.Capel@unil.ch](mailto:MarieSelina.Capel@unil.ch)**

**De quoi les « textes fantômes » sont-ils révélateurs ?**

**L'exemple des écrits de Charroselle dans le *Roman Bourgeois* de Furetière.**

Ce dernier moyen, dit Charroselles, est le meilleur pour faire imprimer et vendre des livres, et c'est à ce défaut que j'impute la mauvaise fortune des miens. Malheureusement pour moi, je me suis avisé d'abord de satiriser le monde, et je me suis mis tous les auteurs contre moi. [...] Hé bien ! je ne regretterai plus le passé [...], puisqu'il ne peut plus se rappeler ; mais du moins, pour me venger, je donnerai au public mon traité de la grande cabale, où je traiterai des fourbes de beaucoup d'auteurs au grand collier, et j'y ferai voir que ce sont de vrais escrocs de réputation, plus punissables que tous ceux qui pipent au jeu ; et je trouverai bien moyen de le faire imprimer

<sup>1</sup> ... des mannequins au théâtre, notamment chez Pirandello. BORIE Monique, *Le Fantôme ou le théâtre qui doute*, Arles, Actes Sud, 1997, p. 214.

<sup>2</sup> « Présentation du recueil », p. 18, ds : BOUVIER CAVORET Anne (dir.), *Théâtre, merveilleux, fantastique*, Gap & Paris, Ophrys, 2005, pp. 17-23.

malgré les libraires, quand je le devrais donner à quelqu'un de ces auteurs qui ont amené la mode d'adopter des livres.

Cet extrait du *Roman bourgeois* (1666) d'Antoine Furetière, histoire comique et satirique présentant à ses lecteurs un tableau cocasse des mœurs bourgeoises parisiennes durant le deuxième tiers du XVII<sup>e</sup> siècle, épingle sous les traits du personnage de « Charroselle » quelques traits de caractère de Charles Sorel, écrivain bien réel né aux alentours de 1600 et mort à Paris en 1674 ; de Sorel, l'époque moderne a surtout retenu l'un des premiers ouvrages, *L'Histoire comique de Francion*, paru durant le premier tiers du siècle. Sorel est pourtant l'auteur d'une œuvre considérable, davantage peut-être par son étendue – sa bibliographie en 2014 répertorie pas moins de 58 titres connus, sans compter les rééditions du vivant de l'auteur – que par son impact sur le public. Alors que le nom de Furetière a passé à la postérité grâce à son *Dictionnaire Universel*, celui de Sorel est resté à peu près inconnu, et peu s'en faut, grande ironie de la satire, que celui de Charroselle l'éclipse tout à fait. D'après l'état actuel de la recherche, nous pouvons en tout cas écarter la possibilité que Sorel gagne en popularité grâce à son « traité de la grande cabale », qui ne figure dans aucune bibliothèque.

À partir de l'évocation vengeresse de ce titre prometteur par le personnage de Charroselle, j'envisagerai dans un premier temps la façon dont la mention d'un texte fantôme affecte l'illusion romanesque et détermine le mode d'adhésion du lecteur dans un genre – l'histoire comique et satirique – marqué par un régime de référentialité particulièrement instable. J'adopterai ensuite un point de vue métacritique afin de montrer que la diversité des « fantômes » n'a d'égale que la diversité des lecteurs : il semble en effet que les « spécialistes » soient davantage visités par les spectres que les lecteurs ordinaires. Est-ce à dire que les « textes fantômes » n'apparaissent qu'aux experts ? Les troisième et quatrième temps de mon commentaire visent à nuancer et à compléter cette approche subjectiviste. Je m'appuierai d'abord sur les apports de l'histoire du livre et de la production des imprimés sous l'Ancien Régime (Roger Chartier, Anthony Grafton) pour envisager un lien possible entre l'existence – réelle ou fictive – d'*œuvres illisibles* et ce que je nomme les « limbes des libraires » au XVII<sup>e</sup> siècle. Je terminerai par une présentation rapide de la trajectoire de Sorel dans le champ littéraire en pointant quelques exemples révélateurs de sa stratégie éditoriale (signalée par Alain Viala, puis explorée par Michèle Rosellini et Olivier Roux), dont Furetière n'a pas manqué de saisir – et de railler – l'extrême singularité.

**Vincent Capt, Maître assistant à l'Université de Lausanne, [vincent.capt@unil.ch](mailto:vincent.capt@unil.ch)**

**« Le miroir ou l'oubli ? Les écrits apparentés à l'art brut : histoire archivistique et théories du langage »**

Jean Dubuffet a inventé en 1945 l'expression « art brut » et s'est toujours intéressé au langage : en rendant compte sa propre production littéraire et critique, son rapport à de nombreux écrivains ainsi que ses recherches d'écrits apparentés à l'art brut. Sur ce dernier point, Dubuffet avait prévu une « anthologie de l'écrire brut », qui ne verra finalement pas le jour. Depuis, les « écrits bruts » regroupent des textes sortis de leur condition marginale (psychiatrique principalement) et placés dans le champ de l'art. Le cas d'anciens écrits asilaires sera abordé ici. La présentation sera concentrée sur les modes de conservation de ces textes (par les aliénistes de la seconde moitié du 19<sup>e</sup> jusqu'aux curateurs contemporains) et sur les théories du langage ou du moins les imaginaires de la langue projetés sur ces « rescapés de l'oubli ». En retour, c'est surtout une histoire des institutions sociales et épistémologiques, ainsi qu'une évolution des sensibilités artistiques voire littéraires que ces inclassables écrits éclairent – de biais.

**Francis Kay, Doctorant à l'Université de Lausanne, [francis.kay@unil.ch](mailto:francis.kay@unil.ch)**

**« Un texte hanté : l'évocation du *Glossographe* dans *L'An 1888* de Rétif de La Bretonne »**

En 1796, Nicolas-Edme Rétif de La Bretonne (1734-1806) termine *Monsieur Nicolas*, son autobiographie romancée, par une section intitulée « Mes ouvrages ». On pourrait croire qu'il n'y donne que la liste de ses œuvres effectivement publiées. Or, ce n'est pas tout à fait exact. Ainsi, Rétif développe longuement le contenu d'un titre comme *Le Glossographe, ou la Langue réformée*, qui aurait dû constituer le « IV<sup>e</sup> et dernier volume des *Idées singulières* ». Mais ce texte, qu'il semble avoir en grande partie rédigé, a été perdu. Certes, on sait qu'au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, le débat sur la réforme de l'orthographe n'a cessé d'inspirer les auteurs. On pourrait donc en déduire que parmi les divers projets de réforme sociale développés par Rétif, celui proposé par *Le Glossographe* n'était pas le plus « singulier » pour son temps. Mais sur le plan biographique, ce serait négliger l'importance d'une réforme de la langue pour Rétif ; typographe de formation, il s'est particulièrement préoccupé de la question du rapport entre l'oralité et l'écrit. Dans son œuvre imprimée, ce serait aussi passer à côté des évocations récurrentes de ce texte fantôme, qui se trouve à la fois inséré comme référence explicite dans le paratexte et intégré de façon sous-jacente à l'intrigue romanesque.

Ainsi, *Le Glossographe* est notamment évoqué à l'issue de *L'An 1888*, fiction d'anticipation insérée dans *Les Nuits de Paris*. Dans le temps de l'intrigue principale de cet ouvrage, c'est au cours de la 233<sup>e</sup> Nuit, située en 1777, que le narrateur rencontre Monsieur du Hameauneuf dans la rue, suite à une énième intrigue se déroulant

dans un café parisien. La conversation entre les deux amis mène assez vite Du Hameauneuf à débiter le récit d'une « vision bien réelle » qui lui est venue, celle de *L'An 1888*. Or, au cours de la 243<sup>e</sup> Nuit, il termine son récit visionnaire avec la lecture à haute voix des « Nouvelles » qu'il affirme avoir recopiées dans un « *Journal-du-Monde* » dont un exemplaire lui est « tombé sous la main » dans un futuriste « *Café-jus* ». Rétif imagine « qu'en 1888, on écrira comme on parle » ; ainsi, dans ce passage où des personnes vivant en 1777 s'amuse à déchiffrer les « JOURNAUX DE 1888. », la typographie réformée est paradoxalement pensée comme utopie de la transparence du langage. C'est alors qu'une note insérée en bas de page renvoie au *Glossographe* :

\*Ceci doit être bien plus détaillé, dans l'Ouvrage intitulé, *le Glossographe*, où l'on trouvera d'autres exemples de Reformation de notre Langue et de notre Orthographe.

Dans l'économie narrative des *Nuits de Paris*, on notera que cette mention du *Glossographe* coïncide aussi avec la fin de la longue « *Suite des bulletins* » sur les cafés parisiens. Par ailleurs, il faut rappeler que les volumes des *Nuits de Paris* ont en fait été composés, imprimés et publiés en 1788. Or, on peut s'étonner de la conjonction entre la portée symbolique de cette année prérévolutionnaire et la suspension du récit de *L'An 1888* dans *Les Nuits de Paris*. En effet, c'est alors qu'il a mené l'utopie à sa dimension la plus concrète pour le lecteur, à savoir celle du langage, que Rétif abandonne son récit d'anticipation, pour revenir sans transition à l'actualité de la fiction principale – celle de 1777. L'utopie rétivienne de *L'An 1888* ne mène finalement qu'à son aporie, puisqu'à travers le périphrase, sa conclusion consiste dans la promesse d'un « *Ouvrage* » qui ne sera pourtant jamais imprimé.

**Jacob Lachat, Doctorant à l'Université de Lausanne, [jacob.lachat@unil.ch](mailto:jacob.lachat@unil.ch)**

« **Livre manquant, récit manqué : *Les Faux Saulniers* ou l'histoire au second degré** »

Cette étude aborde le cas d'un feuilleton de Gérard de Nerval publié en 1850 dans *Le National* et dont l'intrigue repose sur la recherche d'un livre *fantôme*. À partir d'une lecture des *Faux Saulniers*, il s'agit de questionner les enjeux que soulève l'absence d'un document pour l'écriture d'un récit historique. On commence par interroger le traitement nervalien des bibliothèques et des fonds d'archives comme lieux caractéristiques des recherches en histoire : dans *Les Faux Saulniers*, ces lieux apparaissent paradoxalement comme des univers de désordre et d'indices fuyants ; le visiteur y entrevoit le passé comme un rassemblement de documents qui l'orientent – ou le désorientent – vers d'autres documents et d'autres récits. Ensuite, cette étude interroge les problèmes narratifs et historiographiques qui apparaissent dans le feuilleton. Le thème du livre manquant renvoie aux procédés grâce auxquels un historien atteste le caractère véridique de son ouvrage. Confronté à l'absence d'un document d'archives, Nerval est au contraire tenté de faire basculer son feuilleton dans une forme romanesque. La confrontation de cette tentation romanesque aux conceptions historiennes de l'usage des documents, permet de montrer que *Les Faux Saulniers*, bien plus qu'un récit historique, est en fait un feuilleton d'enquête qui remet en cause les fondements scientifiques et méthodiques de l'écriture de l'histoire. Nerval nous indique en effet que la recherche historique, en dehors de son caractère sérieux et savant, est souvent ouverte sur de nombreux *possibles*.

**Nicolas Rieder, Doctorant à l'Université de Lausanne, [nicolas.rieder@unil.ch](mailto:nicolas.rieder@unil.ch)**

« ***Finis Africae* : dans la bibliothèque fantôme d'Umberto Eco** »

Relire le *Nom de la rose* en songeant à Pierre Bayard, traquant comme lui les « lignes de faille, les hiatus, incohérences locales<sup>3</sup> », permet de mettre au jour une question sans réponse dans le roman d'Umberto Eco : pourquoi Jorge, le moine assassin, ne fait-il pas disparaître le second volume de la *Poétique* d'Aristote dès qu'il en prend connaissance ? Pourquoi tant d'énergie à dissimuler puis empoisonner avant finalement de détruire le dit ouvrage ? Si Guillaume de Baskerville y voit un amour de Jorge pour les livres (« un homme tel que toi ne détruit pas un livre<sup>4</sup> »), je serai tenté d'y lire un prétexte pour l'auteur d'évoquer un thème qui deviendra récurrent dans l'ensemble de ses romans : le texte fantôme. Car finalement, à part permettre littéralement l'entrée en scène du livre mythique d'Aristote, quelle justification fournir au comportement illogique de Jorge<sup>5</sup> ?

Je tâcherai tout d'abord de démontrer qu'au cœur des fictions d'Eco se déploie un éventail des modalités du texte fantôme : œuvre perdue (*le Nom de la rose*), manuscrit fragmentaire (*le Pendule de Foucault*), texte jamais

<sup>3</sup> M. Escola, « Le chêne et le lierre. Critique et création » in Escola, M. (éd.), *Théorie des textes possibles*, Amsterdam-N.Y. : Rodopi, 2012, p.11.

<sup>4</sup> U. Eco, *Le Nom de la rose*, [1980], trad. par Jean-Noël Schifano, Paris : Grasset, 1982, p. 472.

<sup>5</sup> Si on mesure la somme d'ennuis qu'induit la présence du livre pour Jorge et le fait que finalement il le pulvérise (mangeant ses pages et le jetant au feu), force est de constater que son comportement apparaît comme illogique du point de vue du régime de fiction lui-même. Il est à noter que cette même question a été soulevée par André Peyronie qui propose d'y répondre par des motivations inconscientes de Jorge. Voir André Peyronie, *Le Nom de la rose. Du livre qui tue au livre qui brûle*, Rennes : PUR, 2006.

donné à lire mais qui constitue la source du livre lui-même (*L'île du jour d'avant*), faux créés afin de suppléer le vide du texte fantôme (*Baudolino* et *Le cimetière de Prague*). Et dans toutes ces fictions, des héros aux prises avec des textes fantômes.

Mais ceci revêtirait un intérêt pour les spécialistes d'Eco uniquement si une attention particulière n'était portée au statut même de ces textes fantômes. La posture d'Eco a en effet cela de particulier qu'elle le positionne tout à la fois au centre du champ artistique et du champ de la critique. Et cette double présence est renforcée par les liens que semblent tisser ses œuvres de fiction et ses essais<sup>6</sup>.

Que peut nous apprendre Umberto Eco sur les textes fantômes ? (I) que leur présence dans les romans se justifie par leur caractère mythique (littéraire pour la *Poétique* ; historique pour le *manuscrit du Plan des Templiers* ; théologique pour la *lettre du Prêtre Jean* ; social et politique pour *Les Protocoles des Sages de Sion*) ; (II) qu'ils compensent leur absence dans nos bibliothèques par une matérialité surdéterminée dans la fiction (du poison recouvre les pages ; des extraits sont donnés à lire ; le parcours du texte est minutieusement retracé) ; (III) que le texte fantôme ne s'oppose nullement au texte réel mais peut en être la source ; (IV) que si le personnage-lecteur confronté à ces textes oscille toujours entre interprétation (Guillaume de Baskerville dans le *Nom de la Rose*) et surinterprétation (Casaubon, Belbo et Diotallevi se fourvoient dans le *Pendule de Foucault*) il endosse le rôle, parfois malheureux, du passeur qui évite « l'exclusion par indifférence<sup>7</sup> » de ces textes ; (V) que le texte fantôme entretient une relation étroite avec la perte (par le feu notamment) et avec l'ajout (l'imposture ludique par exemple) ; (VI) que le faux peut l'être pour donner corps au fantôme d'un texte désiré, jouant ainsi le rôle de preuve décisive dans les luttes idéologiques ; et, par conséquent, (VII) que le texte fantôme, par le vide qu'il laisse, cristallise tous les désirs et autorise toutes les conjectures.

C'est en somme à une visite de la bibliothèque secrète d'Eco, celle des textes fantômes, que convie cette communication.

**Olivier Thévenaz (Maître d'enseignement et de recherche, UNIL), [olivier.thevenaz@unil.ch](mailto:olivier.thevenaz@unil.ch)  
« Le cadavre adoré » : Sappho et sa réception (autour d'Ovide)**

Dixième Muse ou Homère au féminin, mais aussi courtisane lubrique, Sappho a été fantasmée au point que sa, ou plutôt ses figures en ont presque éclipsé dès l'Antiquité – où ils étaient encore accessibles – les poèmes pourtant sources de sa notoriété. Parole vive jusqu'au début de l'époque hellénistique, et à ce titre susceptible de contextualisations et de reconfigurations variées (au banquet masculin ou dans la comédie notamment), Sappho est « canonisée » à la bibliothèque d'Alexandrie. Sa « mise en boîte » y est particulière : échappant à presque toute catégorisation générique ou contextuelle, ses poèmes sont classés de façon (apparemment) neutre selon leur mètre, voire en partie selon l'ordre alphabétique. L'effet en est un décalage encore accentué entre sa figure et sa poésie : si son image continue de vivre sa vie largement légendaire, ses textes sont étudiés en détail, puis utilisés comme exemples par des courants rhétoriques opposés (ainsi de la perfection stylistique pour l'atticiste Denys d'Halicarnasse et du sublime inspiré pour le platonicien « Longin »), pris comme modèles de types poétiques variés (érotiques et autres). Fantômes certes lisibles, mais surtout réécrits dans des contextes et en des formes sans lien avec leur origine, les poèmes de Sappho achèvent de se désincarner en disparaissant faute d'être copiés. Mais la fascination ne meurt pas : elle renaît même sans cesse pour créer de nouvelles Sappho au miroir de ses récepteurs, de la Pléiade aux LGBT, en passant par le Romantisme, sans oublier le culte du fragment des philologues, qui s'oublie en voyant réapparaître au hasard des découvertes papyrologiques, comme en 2014, tel poème évoquant... la vie de la poétesse et de sa famille.

À l'intérieur de ce cadre, j'aborderai plus en détail un texte latin charnière, l'*Héroïde* XV, où Ovide – ou un génial faussaire, car son authenticité est discutée – donne la plume (le stylet) à Sappho pour signer, en s'adressant à son amant légendaire Phaon, *lector in fabula*, son recueil d'élégies épistolaires au féminin. Seule parmi ces lettres de femmes abandonnées à admettre, à l'épilogue, la possibilité d'une réponse (exclue au distique initial de l'*Héroïde* I par l'ordre programmatique donné par Pénélope à Ulysse de ne pas récrire, mais de revenir), elle laisse à Phaon le choix de pousser Sappho au suicide par sa réponse qui consacrerait leur distance, ou, par son retour, de faire taire sa lyre, qui n'aurait alors plus de quoi se plaindre. (L'expérience interdite des réponses aux *Héroïdes* est tentée par Sabinus, ami peut-être fictionnel du même Ovide qui l'évoque dans les *Amours* II 18, où la mention d'une épître de Phaon à Sappho est la pièce maîtresse du puzzle de l'authenticité : encore un fantôme !) L'*Héroïde* XV marque ainsi nécessairement la mort de Sappho. Or cette fiction épistolaire est sans doute le document principal de sa réception, notamment l'acte de naissance du « cadavre adoré » de

---

<sup>6</sup> « [...] j'utilisais exactement les mêmes matériaux [pour raconter des histoires] que dans le domaine de la réflexion philosophique. En plus, on a trouvé [...], dans mon premier roman, une allégorie de mes principes sémiotiques. Donc, si je n'en avais pas conscience, les deux choses étaient en fait véritablement liées. » Umberto Eco, « De l'*Œuvre ouverte* au *Pendule de Foucault* », *Magazine littéraire*, n° 262 (Spécial U. Eco), février 1989, p. 18.

<sup>7</sup> Judith Schlanger, *Présence des œuvres perdues*, Paris : Hermann, 2010, pp. 139-164.

Baudelaire, ou de celui que Marguerite Yourcenar voit « au fond des miroirs d'une loge » dans le cirque de *Feux*. « Et c'est depuis ce temps que Lesbos se lamente ! »

**Antoine Viredaz, Assistant diplômé à l'Université de Lausanne, [Antoine.Viredaz@unil.ch](mailto:Antoine.Viredaz@unil.ch)**  
**« Usage de faux. Paullus Merula et les fragments épiques latins »**

En 1595, dans son édition des fragments épiques d'Ennius, P. Merula cite dix textes de poètes latins préclassiques qu'il affirme avoir trouvés dans un manuscrit inédit de Calpurnius Pison, un contemporain de Pline le Jeune. Le traité de Calpurnius, tout comme les fragments prétendument transmis par celui-ci, est une invention de Merula. Cet article étudie les motifs qui ont conduit Merula à commettre ses faux, et la stratégie mise en œuvre pour assurer leur crédibilité. Le cœur de son dispositif réside dans un récit fictif laissant croire à la disparition du manuscrit de Calpurnius. Le mobile du faussaire est peut-être à chercher dans la concurrence qui l'opposait à son collègue napolitain H. Columna.

**CONTRIBUTIONS DES AUTEURS FIGURANT AU SOMMAIRE DE *FABULA-LHT*, N° 13,  
«La Bibliothèque des textes fantômes»,  
sous la direction de Laure Depretto et Marc Escola**

**Jean-Louis Jeannelle, Université de Rouen, [jeannelle@fabula.org](mailto:jeannelle@fabula.org)**

**« Toutes les histoires des films qui ne se sont jamais faits : modalités de l'inadvenue au cinéma »**

Il est un point aveugle du musée imaginaire tel que Malraux l'a imaginé dans la série de ses essais sur l'art. Si *Les Voix du silence* s'ouvrent sur l'idée déterminante que le musée, qui n'existe, en tant qu'institution ouverte à tous, que « depuis moins de deux siècles<sup>8</sup> », a délivré les œuvres de leur cadre géographique et culturel d'origine, rien n'est dit de ce qui échappe à une telle emprise. La métamorphose, que Malraux situe au cœur de sa pensée de l'art, est une annexion sans limites, profondément universelle : en droit, toute œuvre, quelles que soient sa position, sa taille ou sa nature, est appelée à prendre place parmi les collections illimitées de cet englobant virtuel, lui-même voué à la métamorphose, ainsi que le prouve la réinvention contemporaine du musée sous forme numérique et multimédia – toute œuvre, à condition néanmoins d'exister. Ce que cache une telle théorie, c'est le régime d'absence sur lequel fait fond le musée, réel ou imaginaire. L'humanisme malrucien consistait à faire de l'art une victoire de l'homme sur la mort, le signe de sa capacité à « échapper au temps à travers la forme<sup>9</sup> » ; l'envers en est le double régime d'existence des œuvres, matériel et idéal<sup>10</sup>, qui ouvre la possibilité de ce que j'appellerai ici leur *inadvenue*.

**Béatrice Jongy-Guëna, Université de Bourgogne, [beatrice.guena@gmail.com](mailto:beatrice.guena@gmail.com)**

**Alice Forge, doctorante en Arts plastiques à l'Université Paris 1, [alice.forge@gmail.com](mailto:alice.forge@gmail.com)**

**« Les Éditions Pyrodactyles ou la nostalgie de la littérature »**

Les Éditions Pyrodactyles est une maison d'édition fictive comprenant un panel d'auteurs inventés par Alice Forge, plasticienne depuis 2009, dans une démarche héritée des univers vertigineux et ludiques de Borges et Perec. Ces textes fantômes sont le prolongement d'œuvres réelles, souvent issues de la littérature populaire (Roman d'aventure, roman policier, roman feuilleton et science-fiction). Les auteurs des Éditions Pyrodactyles sont eux-mêmes issus du patrimoine littéraire, inspirés qu'ils sont de personnages romanesques, comme le comte de Monte-Cristo, le capitaine Nemo, Arsène Lupin, etc. S'ajoute à cette littérature une correspondance et une paralittérature fictive. Ce monde très riche saisit, par la bande, l'essence de la littérature, son désir démiurgique, sa capacité non seulement à doubler le monde, mais à se refléter à l'infini dans d'imaginaires miroirs. Selon Vila-Matas se confiant au fictif Robert Derain, Walter Benjamin aurait dit que : « de nos jours, la seule œuvre vraiment dotée de sens – de sens critique également – devait être un collage de citations, de fragments d'échos d'autres œuvres. »

Cette œuvre va aboutir à une bibliothèque en ligne. En effet, l'artiste élabore des livres à feuilleter, présentant les textes fictifs, assortis d'une iconographie variée (portraits d'auteurs, de maisons d'écrivains, coupures de presses, articles critiques, correspondance etc.)

---

<sup>8</sup> André Malraux, *Le Musée imaginaire*, dans *Écrits sur l'art, I (Œuvres complètes, IV)*, dir. Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, p. 203.

<sup>9</sup> Id., *L'Homme précaire et la littérature, Essais (Œuvres complètes, VI)*, dir. Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, p. 897.

<sup>10</sup> Gérard Genette a recours dans *L'Œuvre de l'art* dont il sera question par la suite à l'opposition entre immanence et transcendance.

**Nathalie Koble, École normale supérieure, Paris, [Nathalie.Koble@ens.fr](mailto:Nathalie.Koble@ens.fr)  
Mireille Séguy, Université Paris 8, [mseguy@aol.com](mailto:mseguy@aol.com)**

**« D'après mémoire. Les proses fantômes de Jacques Roubaud »**

La bibliothèque de Jacques Roubaud, qui se définit lui-même comme un « homo lisens » est immense, polyglotte et polymorphe. Telle qu'elle s'inscrit dans son œuvre, elle est aussi insaisissable : si les livres qu'il a lus affleurent partout, dans tous ses textes – essais, poésies, théâtre, fictions, « prose de mémoire » du 'grand incendie de Londres' – c'est de manière instable et comme brouillée, les références d' « origine » se perdant constamment dans des effets de réécriture, de diffraction et de reprise où le lecteur perçoit la présence récurrente d'autres textes sans pouvoir pleinement la saisir. Dans cette bibliothèque fantomale, où l'impression de « déjà-lu » fait vaciller le texte lu, les œuvres médiévales occupent une place privilégiée, et sans doute exemplaire. D'abord, bien sûr, parce que la « faille herméneutique » (Jauss) qui nous sépare de ces œuvres, dont beaucoup sont de surcroît perdues, lacunaires ou fragmentaires, est irréductible : la mémoire que nous gardons du Moyen Âge, jusque dans nos enquêtes les plus savantes, a partie liée avec la récréation et l'invention. Mais aussi parce que le texte médiéval est d'emblée spectral au sens derridien du terme, son énoncé premier ou sa trace écrite « originale » se dérobant immédiatement dans la multiplicité et la diversité de leurs actualisations orales et manuscrites. La présente communication voudrait examiner les modalités et les raisons de la rencontre, si insistante, entre la « mouvance » médiévale et la pratique roubaldienne de l'écriture de mémoire.

**Nathalie Kremer, Université de la Sorbonne nouvelle, Paris 3, [Nathalie.Kremer@univ-paris3.fr](mailto:Nathalie.Kremer@univ-paris3.fr)**

**« S'effacer pour durer : la destruction orchestrée de trois chefs-d'œuvre »**

« [L]’effacement [est] nécessaire, comme l’est l’oubli pour la mémoire », affirme Roger Chartier dans *Inscrire et effacer*<sup>11</sup> : « [t]outes les écritures ne furent pas destinées à devenir des archives que leur sauvegarde devait soustraire aux aléas de l’histoire ». Roger Chartier soulève ainsi la question de la durée des textes, en posant que le texte achevé repose sur un travail préalable de multiplication de versions qui sont effacées ensuite au profit de la sauvegarde d’une seule, jugée plus parfaite, plus réussie, plus complète, bref mieux digne d’être retenue. Il se pourrait pourtant que certaines œuvres doivent s’effacer pour pouvoir perdurer comme chef-d’œuvre. On se fondera sur trois récits relatant la destruction de tableaux — un texte de Diderot sur Greuze dans ses *Salons*, le *Chef-d’œuvre inconnu* de Balzac et *Je veux me divertir* de Michon sur Watteau — trois paraboles qui montrent comment l’acte destructeur confère à l’œuvre picturale une forme de dignité, en substituant l’accompli à l’irrécupérable du légendaire. L’effacement y est donné comme un geste aussi important que celui de la création, voire comme une forme de création authentique.

**Maya Lavault, Docteur de l'Université Paris 4, [mlavault@gmail.com](mailto:mlavault@gmail.com)**

**Le « Nouveau Roman » d'Annie Ernaux : un récit impossible ?**

Partant du cas du premier roman écrit par Annie Ernaux, dont on sait qu'il fut refusé en 1963 par les éditions du Seuil sous le titre *L'Arbre*, on se propose de mesurer la place que peut occuper dans le champ littéraire la première œuvre non publiée d'un écrivain, dont l'existence continue de hanter son œuvre publiée et ses prises de position affichées, comme si l'œuvre ultérieure se construisait dans le renoncement à l'œuvre fantôme qu'elle désigne en creux. Il s'agit d'interpréter les quelques indices livrés au fil du journal d'écriture de l'auteure et de ses entretiens publics pour tenter de dessiner les contours de ce premier roman inspiré des expérimentations du Nouveau Roman, afin de réévaluer l'évolution du projet d'écriture ernausien, soutenu par une interrogation continuelle sur sa « place » dans le champ littéraire contemporain. En effet, le cas de l'œuvre d'Ernaux semble intéressant à plus d'un titre : d'abord, parce que sa conception comme « œuvre totale » s'affirme progressivement au fil des ouvrages, dont chacun ébauche à la fois des trames possibles pour les livres à venir, et la réécriture, selon un principe de variation ou de répétition, des fils épars contenus dans les livres antérieurs, l'œuvre publiée traçant ainsi un champ des possibles pour l'œuvre à écrire. Ensuite, parce que la réalisation ou l'abandon de ces trames et formes d'écriture successivement envisagées obéit, de manière plus ou moins affichée, à une stratégie de positionnement dans le champ littéraire, que les commentaires de l'auteure sur son œuvre viennent tour à tour expliciter ou contrôler.

**Nancy Murzilli, Université de Gênes, [nancy.murzilli@unige.it](mailto:nancy.murzilli@unige.it)**

**Du texte fantôme au concept fantôme, le cas du Général Instin**

Il est des textes fantômes qui hantent notre mémoire littéraire et d'autres qui errent dans un entre-deux littéraire, en attente d'actualisation. Qu'en est-il du statut de textes toujours mouvants, en perpétuelle progression et alimentés par la contribution de divers auteurs, qu'offrent aujourd'hui les expérimentations de nouvelles formes

---

<sup>11</sup> *Inscrire et effacer. Culture écrite et littéraire (X<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Seuil/Gallimard, 2005, p. 7.

d'écritures ? La façon dont les textes fantômes flottent dans un entre-deux inactuel ne pourrait-elle être constitutive de la création littéraire même, portant en elle aussi bien la conscience de la perte de textes qui ne sont plus, que de ceux auxquels il n'a été ou ne sera donné lieu ? L'expérience du Général Instin, fiction collective initiée par Patrick Chatelier, offre un terrain d'étude original pour une théorie des textes fantômes. Ce projet a trouvé son origine dans la découverte d'une photo funéraire défigurée par le temps sur la tombe du général Hinstin. De là est née l'idée de donner une seconde vie au général, qui devient alors "ancêtre universel, soldat spectre, mais aussi concept fantôme et état d'esprit". Ce projet d'écriture collective tend à dégager un portrait mouvant, jamais complet du général Instin, ayant au passage perdu son H qui en faisait un individu historique. Nous avons affaire ici à un texte fantomatique dans son concept même. Le général Instin est et n'est pas, et de ce fait il ouvre des possibles, à l'image des possibilités de configuration qu'offre par exemple le projet d'une carte textuelle géante a priori infinie comme Textopoly (plateforme d'écriture interactive), où il n'est possible d'ajouter un contenu que s'il reste de la place inoccupée dans cette zone, mais où il est possible de multiplier sans fin les chemins de lecture.

**Hermeline Pernoud, Université de la Sorbonne nouvelle, Paris 3, [hermelinepernoud@yahoo.fr](mailto:hermelinepernoud@yahoo.fr)**

**« En conter des vertes et des pas mûres : Mythologie du texte source des contes de fées au XIXe siècle »**

Que fait le lecteur quand il n'est pas satisfait de l'histoire qu'on lui a contée ? Il se crée un texte-fantôme, une suite ou un ajout, qui lui permet de se satisfaire du conte. L'héroïne des *Fées* de Perrault a épousé un mari avare ? Qu'à cela ne tienne ! Léo Lespès retourne le don de cracher des perles et des diamants contre le prince et donne un cours d'économie. Mais quels sont les buts de ces suites-fantômes et quels sont les moyens mis en œuvre (perversion par suite et par extension) pour faire coïncider le conte-fantôme avec le conte-source ? Bien que les auteurs abordés dans cette étude soient aujourd'hui méconnus (Amable Tastu, Henriette de Witt, Pauline Gonneau, Jules-Séverin Caillot, etc.), ils sont tous portés par une même intention : combler les blancs au nom de la sauvegarde de la mémoire collective ; colmater les trous et adapter des œuvres anciennes à des réflexions actuelles et placer, ainsi, les femmes au cœur de ces réécritures.

**Julia Peslier, Université de Besançon, [julia.peslier@gmail.com](mailto:julia.peslier@gmail.com)**

**« Escrever de não escrever. L'héritage de Pessoa. Hétéronymies, altérités littéraires et autres œuvres fantômes dans la littérature contemporaine. »**

Écrire *et ne pas* écrire, voire écrire *de ne pas* écrire : telle est l'étonnante reformulation d'hamlettienne des écrivains hétéronymes et de leurs œuvres fantômes, zone irradiée d'inexistence et de théorie spectrale de la bibliothèque mondiale. Ce sont des spectres, des écrivains inexistantes, et pourtant bien épais de papiers noircis d'encre pour le lecteur qui veut saisir la teneur du dispositif poétique auquel ils participent. Ce paradoxe des bibliothèques hétéronymes, un composé d'œuvres fictives à lire et d'autres fantomatiques à rêver (des listes, des titres, des bribes), c'est celui que les écrivains de l'altérité littéraire ménagent au cœur de la littérature mondiale. Ils pluralisent, complexifient, se font littératures mondiale, nationale ou portative selon leurs ambitions, puis critiques et commentateurs de celles-ci, pour empreindre la mégalomanie de l'entreprise d'un brin d'ironie. Au final, ils créent un vivre *ensemble* et *en* littérature de poètes, romanciers, penseurs, à travers des livres hétéroclites, accumulant dictionnaire, anthologie, notices biographiques, présentations paratextuelles succinctes, horoscope, conversation critique, dialogue polémique, traductions, notes en bas de page.

Chez Roberto Bolaño, Gonçalo M. Tavares, Frédéric Werst, Enrique Vila-Matas, Raymond Federman ou encore Brice Matthieussent, les lieux communs, usages et variétés des bibliothèques hétéronymes sont chaque fois reconfigurés selon des situations politiques et des enjeux esthétiques confirmés. Comment lire cet après-Pessoa, qui après avoir connu le paradoxe d'Hamlet le fils (il décrit le dispositif hétéronymique du « drame en personnes » comme analogue à la relation que Shakespeare l'invisible entretient avec ses personnages dramatiques), devient une sorte d'Hamlet père de ces écrivains contemporains, une ombre envahissante contre laquelle il faut bien gagner son petit lopin de *terra incognita* en matière d'hétéronymie ? Écriture plurilingue, devenir traducteur à l'horizon (voire même d'auto-traducteur chez Frédéric Werst ou Raymond Federman) Il est aujourd'hui temps de se livrer à l'examen de l'héritage Pessoa – ou comment l'hétéronymie se détache de son créateur dans un panorama d'œuvres globales à l'imaginaire puissant et se différencie dans des scènes et des dialogues inachevés, manqués, ouverts pour dire toutes sortes de bien et mal vivre ensemble, de fléaux et de cure, l'utopie et le fracas de l'histoire.

**Anne-Laure Rigeade, Docteur de l'Université Paris 8, [alrig2007@yahoo.fr](mailto:alrig2007@yahoo.fr)**

**« Ward I<sup>er</sup> et II<sup>e</sup> siècles, de l'œuvre perdue à l'œuvre réinventée »**

Comment lire une anthologie de textes écrits par des écrivains imaginaires, représentant l'esprit d'un peuple imaginaire, dans une langue imaginaire ? C'est la question que pose l'œuvre de Frédéric Werst. Avec ses *Ward*

*I<sup>er</sup>-I<sup>e</sup> siècles*, et *Ward III<sup>e</sup> siècle*, il renoue avec les grandes entreprises romanesques totalisantes du XIX<sup>e</sup> siècle, en inventant un roman-bibliothèque, une véritable bibliothèque fantôme, hantée par le spectre de ses pertes, travaillée par les pleins et les creux de la mémoire.

**Isabelle Tremblay, Collège militaire royal du Canada, [Isabelle.Tremblay@rmc.ca](mailto:Isabelle.Tremblay@rmc.ca)**

**Le roman épistolaire monophonique des Lumières, ou la construction d'un discours fantôme**

Au sein du roman épistolaire à une voix, toutes les informations sur l'interlocuteur sont transmises par la plume de l'épistolier qui recrée et invente. Le silence de l'interlocuteur comme condition première du genre monophonique ne l'exclut pas du texte, mais ouvre la voie à toutes sortes de stratégies pour orchestrer l'illusion de sa présence, stratégies qui construisent un véritable discours fantôme. Dépositaire d'indices concrets faisant entendre la voix de l'interlocuteur absent à travers une évocation explicite en surface du texte, le discours rapporté que l'instance narrative transcrit dans ses lettres ouvre une brèche dans le silence auquel le dispositif monophonique réduit le destinataire. Facilement repérables parce que présents en surface du texte, ces indices balisent le texte manquant. Qu'en est-il des indices abstraits et implicites confirmant le narrateur dans l'idée qu'il se fait de son interlocuteur ? Comment lire le discours de l'interlocuteur absent à travers les renvois indirects que conignent les lettres de l'épistolier ou de l'épistolière mis en scène ? Comment les déductions, les suppositions, les conjectures, les hypothèses, les attentes et les prédictions que formule ce dernier laissent-ils entendre la voix du destinataire ? Comment lire un discours en apparence absent et comprendre son mode d'existence ?

**Frank Wagner, Université de Rennes, [wagner.fr@wanadoo.fr](mailto:wagner.fr@wanadoo.fr)**

**« Naissance, croissance et descendance des « livres-fantômes » »**

Cette ébauche d'une « poétique du livre-fantôme » abordera tout d'abord les nombreux procédés qui favorisent la *naissance* de telles entités : mention d'un *titre*, évocation plus ou moins détaillée de *personnages*, « filtrage » par une *représentation de l'activité scripturale et/ou lectrice*, etc. – sans oublier la *combinaison* de ces ressources. Dans un deuxième temps, il conviendra de s'intéresser à la *croissance* des livres-fantômes, conçue comme « inflation ». Seront alors analysées les *bibliothèques-fantômes* ; avant examen du type de rapport qu'elles sont susceptibles d'entretenir avec les ouvrages réels répertoriés dans le monde où nous vivons et lisons.

Mais le substantif « croissance » peut également s'entendre dans une autre acception, plus fidèle à celle qui est la sienne en biologie : « développement d'un individu ». Il conviendra donc en outre de prendre en considération les phénomènes *transfictionnels* (R. Saint-Gelais) qui, pour leur part, assurent la *postérité* des livres-fantômes.

On espère que pourront ainsi être clarifiés les modes d'être et/ou de non-être des livres-fantômes, ainsi que certaines de leurs implications épistémologiques, tant ces entités problématiques engagent de fructueuses réflexions sur des notions telles que la force illocutoire/perlocutoire de l'écrit littéraire, le statut ontologique de la fiction, ou encore le pacte que sa réception présuppose.

**Marie-Jeanne Zenetti, Université Lyon 2, [mjzenetti@gmail.com](mailto:mjzenetti@gmail.com)**

**« L'absente de toutes bibliothèques. Disparitions en série dans la littérature contemporaine »**

Les œuvres fantômes, absentes de tous musées et de toutes bibliothèques, hantent la littérature et la critique contemporaine. Elles manifestent l'importance d'un régime ontologique des œuvres qui se trouve singulièrement valorisé dans l'imaginaire artistique et théorique actuels : la virtualité. Entrant en dialogue avec une série d'interrogations sur le plan critique et théorique, en littérature comme dans les arts visuels, elles prolongent le brouillage entre créateur, récepteur et commentateur, qu'explorent aussi bien certaines pratiques artistiques conceptuelles que la critique des textes possibles. On propose ici de souligner quelques points de convergence entre ces différentes tendances littéraires et artistiques, critiques et théoriques, pour tenter de cerner quelle pensée de l'œuvre ces discours dessinent, et pour interroger la part de subversion qu'ils semblent porter.

RESUMES DES AUTRES ARTICLES AU SOMMAIRE DE *FABULA- LHT*, N° 13

**Thomas Conrad, Docteur de l'Université de la Sorbonne nouvelle, Paris 3, [thomas.r.conrad@gmail.com](mailto:thomas.r.conrad@gmail.com)**

**« Comment parler des œuvres ratées qu'on a perdues : le cycle épique grec »**

À côté de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*, existait un « Cycle Troyen », comportant les *Chants cypriens*, l'*Ethiopide*, la *Petite Iliade*, *Le Sac de Troie*, les *Retours*, et la *Télégonie*. Ce cycle d'épopées est désormais perdu, hormis quelques fragments, des résumés incomplets, et surtout l'opinion générale selon laquelle ces poèmes étaient médiocres et mal composés, très inférieurs aux poèmes d'Homère.

L'histoire de cette œuvre est ainsi l'histoire d'une « contre-réception » (une réception qui rejette et dénigre, légitimant ainsi la disparition des textes).

L'attaque a souvent porté, à la suite d'Aristote, sur le manque d'unité de ces épopées, par rapport à l'efficace composition homérique. Pour « lire » le Cycle troyen, il faut donc assouplir la notion d'unité, selon un modèle qui s'adapte aussi bien à l'épopée qu'à des formes modernes (cycles romanesques, séries). On peut alors, sinon lire, du moins imaginer ces épopées possibles.

**Bénédicte Letellier, Université de La Réunion, [benedicte.letellier@gmail.com](mailto:benedicte.letellier@gmail.com)**

**« La bibliothèque de Shéhérazade : enquête sur les lectures assassines »**

Ceci n'est pas un conte. C'est un article qui vise à montrer que si l'on connaît la loi de la chimie formulée par Lavoisier en 1777, on peut alors parler des Nuits sans les avoir lues. Par conséquent, la bibliothèque de Shéhérazade est inutile. Son mode d'existence reflète la pensée qui la conçoit. Dans son ouvrage, Dites-moi le songe, Kilito le démontre de manière magistrale. Il présente deux figures du lecteur. Pour l'un, lecteur savant, la bibliothèque de Shéhérazade est perdue et inaccessible ; pour l'autre, lecteur nettement initié par Shéhérazade, la bibliothèque se transforme au gré de sa conscience. On peut donc penser que Shéhérazade elle-même connaissait cette loi.

**Sandy Pecastaing, Université de Bordeaux, [sandy.pecastaing@wanadoo.fr](mailto:sandy.pecastaing@wanadoo.fr)**

**« Les Contes du Club de l'In-Folio »**

*The Tales of the Folio Club* est un livre fantôme : un projet d'écriture et d'édition de Poe formé en 1831, abandonné en 1836. C'est également un livre de fantômes : une œuvre hantée de réminiscences littéraires. Dans « A Reconstruction of Poe's 1833 *Tales of the Folio Club*, Preliminary Notes » (1972), « Further Notes on Poe's *Folio Club Tales* » (1975) et « Edgar Allan Poe's *Tales of the Folio Club* : The Evolution of a Lost Book » (1977), Alexander Hammond montre le phénomène de confluence des sources, la superposition des modèles du Club – dont beaucoup sont encore des objets d'hypothèse : *Le Banquet* de Platon, le *Décameron* de Boccace, *Tales of a Traveller* de Washington Irving (*Contes d'un voyageur*), *On Murder Considered as One of the Fine Arts* de Thomas De Quincey (*De l'assassinat considéré comme un des beaux-arts*) ; et ajoute aux références littéraires l'exemple des clubs américains. À l'exception de *De Rerum Natura*, incarnation du Diable, chacun des membres du Club est la caricature d'un ou plusieurs écrivains, parmi lesquels Poe lui-même... Le livre – encore et toujours à l'état d'ébauche donc – donne forme au « paradigme “auteur-texte-critique” » – souligne Alexander Hammond –, « central » dans les grandes fictions de l'écrivain. Toute l'œuvre de Poe est incomplète, si on ne lit pas l'ensemble des contes de l'auteur américain à la lumière des *Tales of the Folio Club*. À travers la genèse du Folio Club – genèse pure, suspendue au temps de la genèse –, nous assistons à la naissance de l'œuvre future, déjà, dès les premières années, vertigineuse.

**Olivier Pédeflous, Fondation Thiers, [opedeflous@gmail.com](mailto:opedeflous@gmail.com)**

**« Le fantôme des *Stratagemata* de Rabelais : quand le faux répond à l'absence ».**

Dans la grande bibliothèque rabelaisienne un « fantôme » a été mis à la place des *Stratagemata* de Rabelais, censés avoir été rédigés de conserve avec le chef militaire Guillaume du Bellay. Introuvables depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, ils ont alimenté les fantasmes dans un contexte de production de faux de Rabelais tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle. Charles Perrat qui a prétendu avoir aperçu un exemplaire sur les quais à Paris au début des années 1930 mais s'être avisé trop tard de la qualité du livre a tissé un Peau-d'Âne crédible grâce aux ressources des sciences auxiliaires de la philologie, en faisant diversion grâce à un montage autour de l'encyclopédiste Polydore Vergile, mais sans jamais apporter des preuves de sa découverte. Tout ceci se situe dans une perspective de palimpseste, bien dans le ton de sa formation de paléographe, et s'inscrit dans une volonté de combler l'absence qui marque cruellement le corpus rabelaisien. Il faut faire intervenir en sus la « crédulité savante » (*learned credulity*), thématisée par J.B. Trapp, qui a fait le reste, mélange de connivence et de satisfaction d'avoir des documents nouveaux crédibles. L'étude du passage « du manque au surplus », mouvement bien mis au jour par J. Schlanger, est envisagée en lien avec une logique du faux aux ressorts critiques, le faux constituant un outil aigu pour l'analyse, dans la lignée des travaux d'Anthony Grafton (*Forgers and Critics*). Paradoxalement, la supercherie de Charles Perrat a en effet l'avantage de thématiser un domaine négligé des études rabelaisiennes, la polyorcétique et les stratagèmes militaires qui traversent les récits pantagruéliques depuis les années 1530 sur un intertexte.

**Geneviève Pigeon, Université du Québec à Montréal, [pigeon.genevieve@uqam.ca](mailto:pigeon.genevieve@uqam.ca)**

**« Le Livre qui fait les rois »**

L'histoire de l'Angleterre a connu au XII<sup>e</sup> siècle une évolution extraordinaire, marquée entre autres par l'arrivée au pouvoir d'une nouvelle dynastie royale, celle des Plantagenêts. Originaires du continent, essentiellement de

langue et de culture françaises, ces derniers ont eu recours à une stratégie de propagande idéologique destinée à faire accepter leur autorité, tant sur le sol anglais que sur l'échiquier européen. Clerc employé par les Angevins, Geoffroy de Monmouth rédige à leur profit une *Histoire des Rois de Bretagne* qui lie irrémédiablement leur lignage à celui des Troyens. Au passage, il leur fournit un ancêtre extraordinaire, Arthur, capable de rivaliser avec Charlemagne, revendiqué par les Capétiens. Pour construire son magnifique récit de fondation et pour justifier sa connaissance unique de la vie d'Arthur, plus grand roi chrétien de tous les temps et empereur, Geoffroy affirme avoir eu accès à un ancien livre en langue bretonne. Les passages les plus marquants de son histoire de la Bretagne, ceux que personne ne connaissait avant lui, ne seraient ainsi que des traductions latines de ce mystérieux ouvrage, jamais nommé ni retrouvé. C'est donc en se basant sur ce livre fantôme que Geoffroy cautionne la légitimité lignagère d'une dynastie royale émergente.

**Richard Saint-Gelais, Université Laval, Québec, [Richard.St-Gelais@lit.ulaval.ca](mailto:Richard.St-Gelais@lit.ulaval.ca)**

**« La lecture des œuvres imaginaires : enjeux et paradoxes »**

Parmi les manières d'être un texte fantôme, il en est où l'inexistence d'un écrit tient, non à quelque cause contingente (disparition, censure ou abandon), mais à la fictivité de textes dont la réalité n'est établie que dans le cadre imaginaire mis en place par d'autres œuvres, bien concrètes celles-là. Ces œuvres imaginaires sont des textes en même temps que des éléments de la fiction romanesque, court-circuitant ainsi la conception commune qui fait du texte la représentation extérieure d'une fiction. Effet de réel et désir se conjoignent alors dans la conviction que ces textes existent, ou devraient exister — de sorte que certains textes fantômes, comme le *Necronomicon* imaginé par l'écrivain d'horreur H. P. Lovecraft, ont fini par accéder à l'existence, s'offrant ainsi à une lecture médusée qui aura sans doute l'impression de profiter d'une brèche dans la frontière censée séparer réalité et fiction. Ces œuvres fantômes matérialisées cessent-elles pour autant d'être des fictions ? Suffit-il de les déclarer apocryphes pour dissiper la perplexité que leur concrétude même suscite ? Si l'on peut à bon droit se demander comment l'on peut parler des livres que l'on ne peut pas lire, cet article, pour sa part, se demandera comment l'on peut parler des textes que *l'on n'aurait pas dû pouvoir lire*.