



Acta fabula
Revue des parutions
vol. , n° ,
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.19808>

Le livre et ses autres

Richard Saint-Gelais

Jordan Stump, *The Other Book. Bewilderments of Fiction*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2011, 288 p. EAN : 9780803234307



Pour citer cet article

Richard Saint-Gelais, « Le livre et ses autres », *Acta fabula*, vol. , n° , , URL : <https://www.fabula.org/revue/document19808.php>, article mis en ligne le 04 Juillet 2025, consulté le 04 Juillet 2025, DOI : 10.58282/acta.19808

Richard Saint-Gelais, « Le livre et ses autres »

Résumé - *The Other Book*, ouvrage minutieux et provocant de Jordan Stump, est à la fois une étude précise du *Chiendent*, premier roman de Raymond Queneau, et une réflexion pointue sur les raisons pour lesquelles des questions comme « Qu'est-ce que *le Chiendent* ? » et plus généralement « Qu'est-ce exactement qu'un livre ? » ne sauraient recevoir de réponses simples dès lors qu'on prend en considération les apories déclenchées par l'exemplaire, le manuscrit, la traduction et l'édition critique.

Mots-clés - livre, manuscrit

Richard Saint-Gelais, « »

Summary - *The Other Book*, Jordan Stump's painstakingly provocative work, is both a precise study of Raymond Queneau's first novel *Le Chiendent* and a sharp reflection on the reasons explaining that questions such as "What is *Le Chiendent*?" and more broadly "What exactly is a book?" cannot be easily answered once one takes into account the aporias triggered by the copy, the manuscript, the translation and the critical edition.

Keywords - book, manuscript

Le livre et ses autres

Richard Saint-Gelais

Parmi les plaisirs que l'œuvre multiforme (télévision, cinéma, livres et disques) de Monty Python réserve aux *aficionados*, il serait dommage de négliger le traitement iconoclaste que le groupe inflige aux codes paratextuels. La série télévisée, en particulier, multiplie les perturbations : générique de clôture surgissant au beau milieu de l'épisode 23 (*Scott of the Atlantic*, 1970) ou au tout début de l'épisode 41 (*Michael Ellis*, 1974), sans compter les titres factices (épisode 17, *The Buzz Aldrin Show*, 1970)¹. Moins connue, la discographie n'est pas en reste et montre que, loin de se contenter d'offrir des versions audio de sketches déjà diffusés à la télévision (même si les disques avaient, en cette époque d'avant le magnétoscope et Internet, une indéniable fonction de conservation), le groupe a su exploiter le potentiel spécifique de ce support. Il n'est pas rare que les pochettes affichent une vénalité mi-ironique, mi-décomplexée : *The Pick of the Best of Some Recently Repeated Python Hits Again, Vol. II* (1977) ; *The Hastily Cobbled Together for a Fast Buck Album* (1980) ; *The Final Rip-Off* (1987)². Une autre stratégie récurrente est celle de la mystification délibérée. *Another Monty Python Record* (1971) vise (et a suscité, au moins dans mon cas) une brève mais assez intense confusion en détournant la maquette d'une compagnie de disques classiques³. La palme revient probablement à leur troisième album, *Monty Python Previous Record* (1972), dont il est facile de supposer qu'il a déclenché d'innombrables malentendus chez les disquaires : un.e client.e demande cet album et se fait remettre... l'album précédent du groupe. (Variante : la ou le client.e prévoit le coup, comme on peut s'y attendre, mais n'évite le malentendu qu'au prix d'une explication irrémédiablement embrouillée.) Rien de tout cela n'a peut-être jamais réellement eu lieu, mais peu importe au fond : l'objet est fait pour

¹ Pour une liste de ces perversions paratextuelles, voir <https://www.imdb.com/fr-ca/title/tt0063929/crazycredits/> (consulté le 4 mai 2025).

² « *Rip-off* » peut se traduire par « arnaque », mais l'illustration exploite la polysémie de ce terme qui signifie par ailleurs « éviscération ».

³ La pochette donne cet album comme un enregistrement de la symphonie no 2 en ré majeur de Beethoven interprétée par le National Philharmonic Orchestra dirigé par Dietrich Walther ; sa maquette imite celle des disques classiques produits à l'époque par EMI (ici remplacé par la fictive ZDF), raturée au crayon gras pour faire place à l'inscription « *Another Monty Python Album* » gribouillée à l'aide du même instrument. L'effet de trompe-l'œil est à son comble lorsque l'on tombe — comme cela m'est arrivé il y a des lustres — sur cet album chez un disquaire d'occasion, amenant ainsi l'acheteur médusé à hésiter entre deux scénarios, celui du recyclage hâtif d'une autre pochette (si l'on suppose que le disque qu'elle contient en est bien un de Monty Python) et celui d'une tentative grossière de le berner en lui refilant un album de musique classique. On apprend dans le troisième épisode du documentaire *Monty Python : Almost the Truth (Lawyer's Cut)* (2009) que cette pochette a été conçue par Terry Jones et réalisée par Terry Gilliam.

qu'on *imagine* de telles scènes, dont on aura reconnu la parenté avec les situations absurdes depuis longtemps associées à Monty Python⁴, mais que cet album provoque dans une réalité, actuelle ou supposée, où il fonctionnerait comme accessoire et, compte tenu de son rôle de déclencheur, presque comme protagoniste.

La fascination qu'exerce ce dispositif tient à ce que j'appellerais une *déhiscence paratextuelle de l'œuvre* : le disque, qui à sa sortie était (forcément) le plus récent album du groupe, se dissocie de lui-même à travers l'action auto-altérante de son paratexte qui se prétend celui d'un *autre* album — auquel il ne conviendrait pas davantage : le deuxième album se serait-il intitulé *Monty Python's Previous Record* que le même paradoxe aurait surgi, une telle appellation relevant en principe du seul discours épitextuel. Irréusable et impossible, ce paratexte à la fois simple et diabolique ne s'attache à son objet qu'en compromettant l'identité de l'un et de l'autre. Aussi offre-t-il, avec ses détours et ses apories, une introduction opportune au livre que j'ai choisi de présenter : *The Other Book* de Jordan Stump, paru aux Presses de l'Université du Nebraska en 2012 et à ce jour inédit en français. Je dois ma découverte de ce livre à mon intérêt pour l'œuvre de Raymond Queneau, auteur surtout connu et étudié dans l'espace francophone même si l'on dispose de quelques importants travaux en langue anglaise ; je signale en particulier l'ouvrage de Nina Bastin qui montre assez exemplairement l'éclairage que la théorie des mondes possibles peut jeter sur une œuvre qui a multiplié les dispositifs fictionnels : enchâssements, métalepses, brouillages des identités des personnages, etc.⁵ Que l'œuvre de Queneau offre un intérêt tout particulier pour la réflexion conceptuelle, c'est ce que confirme, s'il en était encore besoin, le livre de Stump, entièrement consacré au *Chiendent*⁶ tout en constituant par ailleurs, et peut-être surtout, un ouvrage de théorie littéraire. Non que le roman de Queneau ne soit pour Stump le prétexte à un déploiement conceptuel qui aurait tout aussi bien pu s'attacher à un autre objet : lisant et relisant de (très) près *Le Chiendent*, Stump en fait plutôt le tremplin d'une série d'investigations conceptuelles dont la portée le dépasse certes mais qui demeurent étroitement liées à la spécificité — ou plus exactement *aux* spécificités — du travail scriptural quenien.

Le premier indice de cet accent théorique apparaît dès le sous-titre de l'ouvrage, qui ne mentionne ni Queneau ni *Le Chiendent* mais annonce plutôt, d'une manière à la fois générale et intrigante, des « *Bewilderments of Fiction* ». Ce terme, *bewilderments*, n'est pas aisé à traduire. Le dictionnaire suggère quelques

⁴ Rapprochement d'autant plus tentant que plusieurs de leurs sketches (dont le célèbre et inusable *Dead Parrot*) mettent en scène un client irascible aux prises avec un commis dont la mauvaise foi est patente.

⁵ Nina Bastin, *Queneau's Fictional Worlds*, Berne, Peter Lang, « Modern French Identities », 2002.

⁶ Raymond Queneau, *Le Chiendent*, Paris, Gallimard, « Folio », 1933.

équivalents approximatifs : « confusion », « perplexité », « ahurissement » ; j'y ajouterais volontiers celui de « sidération ». Se profile, déjà, une conception qui voit dans la théorie une entreprise où l'étonnement — un étonnement durable, c'est-à-dire constamment relancé — joue un rôle majeur⁷. La lecture de l'ouvrage confirmera rapidement que Stump est intéressé au premier chef par les perplexités : celles que recèle l'œuvre sur laquelle il se penche ; celles aussi que Stump lui-même fait émerger en se posant une question dont il entend faire voler en éclats la simplicité apparente : qu'est-ce que, lisant *Le Chiendent*, nous lisons au juste ? Cette question, il en explore les ramifications à travers une attention extrême aux détails et aux points de théorie qu'il soulève avec une patience obstinée qui n'a pas manqué d'en agacer certains⁸. Stump est peut-être un lecteur (fortement) idiosyncrasique, mais son idiosyncrasie n'a rien d'accidentel et, plutôt que de m'aventurer à y déceler un trait de caractère, j'y verrais une composante intrinsèque de sa démarche.

Il est temps de préciser que le nom de Stump ne m'était pas tout à fait inconnu : je le connaissais déjà en tant que traducteur du troisième roman de Jean Ricardou, *Les lieux-dits* (1969)⁹ — un texte qui, sans prétendre à l'intraductibilité, fait dépendre si bien sa diégèse d'une série de jeux signifiants que l'annonce de sa traduction avait aussitôt aiguë ma curiosité : comment ce traducteur que je ne connaissais pas¹⁰ avait-il relevé le défi ? (Réponse télégraphique : habilement.)

En tant que lecteur, Stump n'est pas pour autant un ricardolien : en fait, sa position est assez singulière pour qu'il ne soit pas aisé de le situer. Il y a certes quelque chose de derridien dans sa recherche infatigable des paradoxes susceptibles de miner la notion d'identité — à commencer par celle du texte ou du livre — mais le ton et bon nombre des références (Richard Wollheim, Jean Bellemin-Noël, David Lewis, Gregory Currie...) ne sont décidément pas ceux de la « French Theory » ni, plus généralement, d'une école de pensée constituée. Tout se passe comme si le travail de sape auquel Stump s'attelle procédait davantage de la ténacité d'un lecteur désireux de partager ses perplexités que d'un mandat théorique posé *a priori*.

⁷ Aussi Stump pourrait-il faire siennes ces phrases de Jean Paulhan : « Il est des solutions plus étranges que les problèmes. Car le problème du moins n'était qu'une question ; mais la solution en pose mille » (« La demoiselle aux miroirs », *Mesures*, no 2, 15 avril 1938 ; en ligne : <https://jean-paulhan.fr/textes/la-demoiselle-aux-miroirs> (consulté le 9 juin 2025).

⁸ Une recension mentionne son caractère « laborieusement méthodique » (« *painstakingly methodical* ») et contrebalance les éloges (« *its originality, wit, creativity, and sheer intellectual exuberance* ») par l'évocation d'une lecture difficile (« *it inspires a certain amount of maddening frustration* ») (Jacob Hovind, *The French Review*, 86, 4, March 2013, p. 834-835).

⁹ Jean Ricardou, *Les lieux-dits, Petit guide d'un voyage dans le livre*, Paris, Gallimard, 1969. Traduction anglaise de Jordan Stump : *Place Names. A Brief Guide to Travels in the Book*, Funks Grove (IL), Dalkey Archive, 2007.

¹⁰ Ce qui en dit davantage sur mon ignorance que sur la notoriété de Stump, dont j'ai appris depuis qu'il a traduit une trentaine d'œuvres, notamment des romans de Marie Redonnet (*Forever Valley*), Marie Ndiaye (*Tous mes amis / All My Friends*) et Antoine Volodine (*Des anges mineurs / Minor Angels*).

Les sidérations ne sont pas seulement celles que Stump rapporte après les avoir éprouvées à son contact du *Chiendent*. Ce sont aussi celles qu'il suscite à son tour par son usage systématique du paradoxe : Stump ne témoigne pas de sa lecture pour échafauder une position assurée mais pour entraîner ses lecteur.rices dans un parcours discursif résolument consacré à la fragilisation des évidences, au premier chef celle de l'identité du livre. S'il est, à travers les sinuosités de son argumentation, une thèse qui traverse *The Other Book*, c'est bien celle-là : chaque fois qu'on parle de « livre », on fait surgir quelque chose d'autre qui vient déstabiliser l'identité qu'on voudrait reconnaître à cet objet. L'autre livre, « *the other book* », n'est donc pas une altérité extérieure qu'on pourrait opposer confortablement à un livre dont les propriétés seraient nettes et stables. C'est plutôt une instance qui travaille de l'intérieur l'identité du livre et le rend en quelque sorte différent de lui-même.

Prenons un détour pour donner une première idée du mode de lecture que cela implique. Dans un article paru il y a quelques années dans la *London Review of Books*, la critique Toril Moi dit de *La Vie tranquille*, roman de jeunesse de Marguerite Duras, que l'une de ses vertus est de rendre plus intelligible ses plus grandes œuvres, en particulier *Moderato cantabile* et *Le Ravisement de Lol V. Stein*¹¹. Rien là, dira-t-on, de spécialement déstabilisant : n'a-t-on pas coutume de dire que les origines offrent avec la limpidité des premiers pas ce que les œuvres de la maturité compliqueront volontiers ? Face à l'écriture durassienne notoirement trouée de silences et d'ambiguïtés, le « retour » à ses premiers romans, nettement plus classiques que les textes qui allaient suivre, ne permet-il pas d'accéder à des significations univoques avant que le passage de l'écrivaine à la modernité ne les opacifie ? C'est peut-être ainsi que Toril Moi l'entend, mais tombant sur ces lignes alors que je relisais *The Other Book*, je me suis pris à imaginer Stump rencontrant ces mêmes lignes et se demandant : « Est-ce à dire que *La Vie tranquille* fait partie de *Moderato cantabile* et du *Ravisement de Lol V. Stein*, en même temps qu'il n'en fait pas partie ? » Cela ferait de ce roman de jeunesse, non pas — ce serait trop simple — un autre livre que *Moderato cantabile* et *Lol V. Stein*, mais bien un autre livre de chacun de ces romans : un livre qui, bien que matériellement distinct des deux autres, ferait en quelque sorte partie de chacun, en tant que condition de possibilité de leur intelligibilité. Ce que nous appelons « intertextualité » depuis plus d'un demi-siècle ne serait en fait qu'une forme de l'intratextualité, entendue comme le rapport complexe (et toujours instable) qu'un texte (ou un livre : Stump n'établit pas de ligne de démarcation nette entre les deux notions) entretient avec lui-même.

Stump ne se penche pas explicitement sur de tels cas, mais il ne fait guère de doute qu'il accueillerait volontiers l'idée d'étendre à l'intertextualité la notion d'« autre

¹¹ « *The Easy Life, in short, suddenly made some of Duras's greatest works — above all Moderato Cantabile and Le ravisement de Lol V. Stein — more intelligible* » (Toril Moi, « *Don't look back* », *London Review of Books*, vol. 45, no 8, 13 avril 2023, p. 21).

livre ». Dans son ouvrage, il se concentre plutôt sur quatre angles d'attaque : l'exemplaire, le manuscrit, la traduction et l'édition critique¹². Ce choix est peut-être dicté par celui d'appuyer la réflexion sur le *Chiendent* qui se révèle, au fil des observations de Stump, un objet remarquablement fertile compte tenu de ses avant-textes étonnants (habilement exploités par Stump), de sa remarquable traduction anglaise par Barbara Wright et de l'édition du texte dans « La Bibliothèque de la Pléiade » (réalisée sous la direction d'Henri Godard) avec son appareil critique particulièrement riche.

Exemplaire

Les réflexions de Stump sur l'exemplaire se placent, presque inévitablement, sur le terrain de l'ontologie de l'œuvre d'art qu'avait déjà exploré Nelson Goodman et qui allait l'être à nouveau, quelques années après *The Other Book*, par Gérard Genette dans *L'Œuvre de l'art*¹³. L'existence d'une pluralité d'exemplaires d'un même livre soulève le problème bien connu des œuvres allographes¹⁴ : ce dont nous disposons, matériellement parlant, c'est d'un ensemble indéfini et potentiellement extensible d'objets concrets (les exemplaires) ; l'œuvre, en tant qu'« objet idéal » (Genette¹⁵), ne peut être appréhendée qu'à travers ses exemplaires, sans se réduire à aucun d'entre eux. Cette position, qu'on peut faire remonter aux travaux de Richard Wollheim au moins¹⁶, laisse Stump insatisfait en raison de son approche purement négative de la notion d'œuvre (de « livre », dans sa terminologie) alors qu'une définition positive devrait pouvoir préciser la relation entre exemplaire et « livre ». Stump envisage trois : l'exemplaire « porte » ou « tient » (« *holds* ») le livre ; il le contient (« *contains* ») ; il le représente. Chacune de ces affirmations étant problématique à ses yeux, Stump avoue ne pas parvenir à « nommer ce que l'exemplaire fait au roman d'une manière qui n'apparaisse pas absurde »¹⁷. Comme Stump souscrit malgré tout à la position de Wollheim selon laquelle le livre ne se

¹² Je me concentrerai ici sur les deux premiers, l'exemplaire et le manuscrit.

¹³ Nelson Goodman, *Languages of Art*, Indianapolis, Hackett, 1976 ; Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art I : Immanence et transcendance*, Paris, Seuil, « Poétique », 1994. Sur la question de l'exemplaire, il faut signaler l'importante thèse de Marion Lata, *Matières de lecture : Pour une théorie de l'exemplaire, de la littérature papier à la littérature numérique*, thèse de doctorat en littérature générale et comparée, Université Sorbonne nouvelle - Paris 3, 2022.

¹⁴ « Chez Goodman le jugement esthétique est lié à la distinction entre, d'une part, les arts autographiques, par exemple la peinture, qui rendent pertinent le support matériel de l'objet, et donc le concept d'original, d'unicité et d'authenticité et, de l'autre, les arts allographiques qui utilisent, comme paramètre du jugement, l'« identité orthographique » (sameness of spelling), c'est-à-dire une correspondance exacte quant aux séquences de signes, aux espacements et aux signes de ponctuation (c'est le cas de la musique, de la littérature et, d'une certaine manière, de l'architecture). » Maria Giulia Dondero, « Reproductibilité, faux parfaits et contrefaçons entre fétichisme artistique et goût esthétique », en ligne : <https://doi.org/10.25965/as.3261>

¹⁵ « [Les] œuvres à immanence idéale [...] consist[en]t en un type commun à plusieurs occurrences correctes » (Gérard Genette, *L'œuvre de l'art I : Immanence et transcendance*, Paris, Seuil, « Poétique », 1994, p. 23.

¹⁶ Richard Wollheim, *Art & Its Objects, An Introduction to Aesthetics*, New York, Harper and Row, 1968.

réduit pas à l'exemplaire, il en vient à la conclusion que « le livre lui-même et l'exemplaire sont à la fois deux choses et précisément la même chose »¹⁸.

Sous l'influence, peut-être, de l'anglais qui utilise le terme « *copy* » là où nous parlons d'« exemplaire », Stump écarte une notion qui lui aurait pourtant permis de dissiper — à moins qu'il ne tienne justement à le préserver — ce paradoxe : la relation d'exemplification qui lie une occurrence (« *a token* », en anglais) à la catégorie sous laquelle elle peut être rangée. *Le Chiendent* est un roman mais n'est pas *le* roman : ce qui, tant que l'on s'en tient à une relation d'identité, peut sembler un paradoxe s'évapore si l'on considère que *Le Chiendent* est une exemplification (parmi d'innombrables autres) du genre « roman ». Il en va de même, à une autre échelle, de l'exemplaire du *Chiendent* posé sur mon bureau et du *Chiendent*, cette fois en tant qu'œuvre. Les modalités de l'exemplification ne sont pas les mêmes dans les deux cas, parce que les conditions d'appartenance aux classes de concordance que ces modalités déterminent (le genre romanesque d'un côté, un roman précis de l'autre) ne sont pas les mêmes¹⁹. Mais l'avantage cognitif est similaire : dans un cas comme dans l'autre, une unité et une multiplicité peuvent être vues comme coexistant sans contradiction.

Stump n'ignore pas cette notion d'exemplification, qu'il aborde dans un bref passage consacré à l'ouvrage de Richard Wollheim, *Art and Its Objects*²⁰. Mais loin d'y voir une solution au problème qui l'occupe, Stump n'y retrouve qu'une nouvelle aporie. En quoi, se demande-t-il, la notion de « type » aide-t-elle à concevoir le statut de l'exemplaire, si l'on est incapable de dire en quoi consiste ce type ? On répondra que c'est une classe, mais ce n'est pas la voie suivie par Stump qui, butant sur un exemple malheureux de Wollheim, cherche à localiser le type comme on chercherait à le faire d'un objet matériel²¹ ; l'idée que le livre en tant qu'œuvre instanciée à travers chacun de ses exemplaires constitue une abstraction n'apparaît pas dans le commentaire — et donc la réflexion — de Stump, l'un et l'autre agressivement matérialistes sur ce point.

On peut pourtant postuler des idéalités (le genre romanesque, *Le Chiendent*...) sans céder à l'idéalisme, si l'on admet que les idéalités en question sont déterminées par

¹⁷ Ma traduction. « *Try as I might, I can't come up with a word that expresses in what way the book itself is in the copy, and yet, manifestly, it is — otherwise I couldn't say I'd read the book after reading the copy. If I can't name what the copy does to the novel in any way that doesn't sound absurd, it might be because there is no meaningful way to separate the copy from the novel* » (*The Other Book*, p. 24).

¹⁸ Ma traduction. « *[T]he book itself and the copy are at once two things and precisely the same thing* » (*id.*).

¹⁹ Par exemple elles sont, comme on s'en doute bien, nettement moins étroites dans le premier cas que dans le second

²⁰ « *The volume on my table, writes Wollheim, borrowing his vocabulary from C. S. Peirce, is not itself the work, but rather a token of a type, and only that type can be considered the work* » (*The Other Book*, p. 43, qui renvoie à *Art and Its Objects : An Introduction to Aesthetics*, New York, Harper & Row, 1968, p. 65).

²¹ « *[...] if the words "said over in the poet's head" are the type, how to explain that its [written] tokens take such a radically different form from the thing they supposedly reproduce ?* » (*The Other Book*, p. 44 ; je souligne).

des objets et des pratiques concrètes qui peuvent par conséquent les problématiser. C'est précisément ce qui arrive lorsque le matérialisme textuel de Stump l'amène à accorder une attention soutenue aux coquilles, par exemple celles qui émaillent l'édition Folio du *Chiendent*²². Là où une attitude normative (ou tout simplement inattentive) neutraliserait leur impact disrupteur en y voyant des accidents typographiques qu'il s'agirait d'exclure mentalement du « véritable » livre, Stump propose des lectures ingénieuses qui motivent certaines graphies à première vue aberrantes, ce qui lui permet de remettre en question leur statut de coquilles en les intégrant dans une logique textuelle. C'est dire que l'« autre livre » peut aussi être le résultat d'opérations de lecture — qu'il s'agisse de la lecture normative qui expurge mentalement le texte en rectifiant les graphies qu'elle estime correctes ou d'une lecture comme celle de Stump, qui reconstitue (c'est-à-dire élabore) un principe de pertinence apte à accueillir ces irrégularités — sans, me semble-t-il, les aplanir entièrement, à la différence de la lecture pressée qui ne les remarque tout simplement pas. La lecture normative produit un « autre livre » purement idéal (à moins que l'on ne s'arme d'un crayon restaurateur d'orthodoxie grammaticale ou typographique) ; la seconde, sans toucher à la lettre du texte, le (re)configure de telle sorte qu'un corps jusque-là étranger soit désormais partie prenante de son fonctionnement. On pressent ce qui se profile à l'horizon de ce raisonnement : une conception de l'« autre livre » étendue à l'ensemble des interventions lectorales. Stump n'est pas allé jusque-là. Est-ce parce qu'une telle généralisation lui aurait paru atténuer le tranchant de la notion d'autre livre ? Parce que son matérialisme l'a amené à exclure ces « autres livres » purement idéels ?

Ajoutons que ce matérialisme s'accommode de curieuses omissions ; j'en mentionne deux. La première est celle du paratexte, sur laquelle la notion d'exemplaire aurait aisément pu déboucher : du coup, l'investigation menée par Stump se serait ouverte à ce que ce paratexte « fait » au texte, c'est-à-dire bien sûr à sa lecture. Ainsi, pour m'en tenir à l'édition « Folio » du *Chiendent* que j'utilise : l'illustration d'Éric Provoost (qui succède à Jean-Paul Théodule et à Henri Galeron, illustrateurs des précédentes éditions en « Folio »²³), le choix d'un extrait en quatrième de couverture (inchangé dans les trois versions de « Folio », ce qui ne l'empêche évidemment pas d'influer sur la lecture²⁴), la notice biographique, la typographie, même la qualité du papier... La combinaison de ces composantes (à

²² Notamment : « Narcence » (plutôt que « Narcense »), page 143, « Ça » (plutôt que « Çà »), page 31 et « Ovui » (plutôt que « Voui » ?), page 171.

²³ Provoost offre six variations d'une silhouette en ombres chinoises, hormis la dernière qui donne l'impression de s'animer tout en passant à la couleur, rappelant ainsi le passage d'Étienne Marcel de la bi- à la tri-dimensionnalité dans l'incipit du roman, même si l'attitude du personnage qui donne un coup de pied à un cabot évoque un autre personnage, le notaire mis en colère par son chien Jupiter. L'illustration de Galeron renvoie elle aussi aux premières pages du roman en montrant un Étienne Marcel fasciné par le spectacle de canards en plastique flottant dans un chapeau (ici gigantesque) rempli d'eau. Le dessin de Jean-Paul Théodule, où ne figure aucun personnage, met de son côté en valeur le cadre banlieusard du roman, appuyant du coup la lecture qui voit dans *Le Chiendent* un roman populiste.

quoi s'ajoute, sur le plan diachronique, leur évolution) fait diffracter *Le Chiendent* en autant d'« autres textes » dont la matérialité et les implications de toutes sortes auraient pu retenir l'attention de Stump.

La seconde omission est celle qui conduit Stump à traiter l'exemplaire en tant qu'échantillon indifférencié de telle édition, alors qu'il aurait pu, « descendant » d'un cran dans la relation type-occurrence, le traiter comme l'objet singulier qu'il est, avec ses particularités matérielles délibérées (comme les soulignements et autres inscriptions en marge) ou non (par exemples les traces diverses d'usure)²⁵.

Manuscrit

Pour Stump, les manuscrits sont des textes au plein sens du terme. Aussi n'apprécie-t-il guère la notion d'avant-texte, solidaire selon lui d'une perspective téléologique inféodant les manuscrits à l'œuvre publiée qui, en les parachevant, les supplanterait. Sa défense de la valeur intrinsèque des manuscrits ne met pas de l'avant leur éventuelle qualité esthétique, sur laquelle il ne se prononce pas, mais plutôt la force persuasive des scènes qui y sont relatées et qui se donnent à lire exactement comme celles que comporte le roman publié²⁶ — en faisant abstraction, donc, du fait qu'elles ont été écartées ou réécrites et qu'elles peuvent diverger du récit publié, quand elles ne le contredisent pas. Cet accueil fait aux manuscrits rapproche Stump de la théorie des textes possibles proposée par Michel Charles, encore que ses arguments évoquent plutôt la transfictionnalité (terme qu'il n'emploie pas, et pour cause). Dans une perspective génétique, l'intérêt des avant-

²⁴ « Depuis qu'elle avait vu un homme écrasé, vers les cinq heures de l'après-midi, devant la gare du Nord, Mme Cloche était enchantée. Naturellement elle disait qu'elle n'avait jamais vu une chose plus horrible que ça ; et il devait en être ainsi, car le pauvre Potice avait été soigneusement laminé par un autobus. Par une série de hasards soigneusement préparés, elle se trouva assise, vers la même heure, en face du même endroit, à la terrasse d'un café qu'une bienheureuse coïncidence avait justement placé là. Elle commanda-t-une camomille, et patiemment, attendit que la chose se renouvelât. »

²⁵ À noter que la frontière entre le volontaire et l'accidentel peut elle-même devenir indécise. C'est ce qui m'est arrivé lorsque, après avoir acheté un exemplaire des *Carnets de l'explorateur perdu* de Jacques Abeille et remarqué une plissure aux pages 15-16, je me suis demandé (sans pouvoir répondre à cette interrogation minuscule et inquiète) si cette plissure résulte d'un défaut de fabrication de cet exemplaire ou d'une décision affectant l'ensemble du tirage et visant à attirer l'attention sur la matérialité du carnet fictif qu'est censé reproduire le roman d'Abeille. L'indétermination, on le voit, touche la portée du défaut (qui, selon les cas, en est un ou pas) : affecte-t-il mon seul exemplaire ou l'ensemble du tirage ? Si l'on retient cette seconde hypothèse, on peut dès lors être tenté de voir, dans cette trace concrète d'une détérioration subie par un objet fictif (le carnet de l'explorateur), un artefact fictionnel, matérialisation dans notre monde d'un élément issu d'un monde fictif. Cela ouvre la porte à une nouvelle acception de la notion d'« autre livre » qui scinderait le livre en deux instances à la fois matériellement indissociables et statutairement (ontologiquement) distinctes : d'un côté, le livre réel, concret ; de l'autre, le livre en tant qu'il appartient au monde fictif, à la manière de *La Nausée*, à la fois roman de Jean-Paul Sartre et journal intime de Roquentin.

²⁶ « [...] it is possible to see the discarded manuscript material as something that no longer belongs to the novel once it has been published, but I'm afraid I am not a sufficiently disengaged reader to adopt that stance. I cannot simply separate those drafts from the text, because as I read those discarded sections I feel exactly as I do reading the novel. I recognize the characters, the settings, the tone, the novel, present there in a place that is not, by definition, where the novel is » (*The Other Book*, p. 73 ; souligné par Stump). Stump parle plus loin du pouvoir narratif (« narrative power ») des segments manuscrits (p. 85).

textes tient à l'éclairage qu'ils jettent sur le processus d'écriture. Stump s'intéresse plutôt à ce qu'ils nous apprennent sur les personnages et le monde fictif : un savoir inattendu, troublant mais impossible à effacer une fois qu'il s'est logé dans une expérience de lecture où la vie « officielle » des personnages se double désormais de fragments d'existence subreptice : aventures que tel protagoniste aurait pu vivre, gestes qu'il aurait pu poser, etc.²⁷ Le vacillement des frontières (et de l'intégrité) du texte va donc de pair, chez Stump, avec la postulation d'une nature des personnages, révélée bien davantage qu'éclatée par la multiplication des versions²⁸. C'est dire que Stump est passé, assez curieusement, d'un refus des abstractions (dans le chapitre « *Copy* ») à une approche nettement plus tolérante face aux idéalités que sont les personnages et situations fictives. Peut-être faut-il cependant nuancer cette affirmation en ajoutant qu'il ne va pas jusqu'à une hypostase de la fiction : s'il se laisse convaincre par la réalité des êtres fictifs, c'est, je dirais, stratégiquement, pour mieux faire voir, par le moyen spectaculaire d'une altérité diégétique, la déstabilisation du roman qu'entraîne une prise en considération de ses versions manuscrites dès lors que celles-ci ne sont plus reléguées à un statut ontologiquement inférieur.

Là comme ailleurs, la cible principale des arguments de Stump est l'accueil que la théorie littéraire fait à des dichotomies qu'il s'emploie résolument à miner. Soit la question de l'incomplétude de la fiction, rendue sensible chaque fois qu'un manuscrit précise un point que le texte publié choisira de rendre indécidable — par exemple, la barbe du frère de Pierre Le Grand, uniquement mentionnée dans un brouillon puisque *Le Chiendent* ne conservera aucune indication sur l'apparence physique de ce curieux personnage. Cette (non)barbe du frère de Pierre Le Grand devient pour Stump l'occasion de revenir sur des débats fondamentaux en théorie de la réception, à travers ses résonances ontologiques (une barbe envisagée puis biffée par le romancier peut-elle être considérée comme un attribut du personnage ?) ou en tant que nouvel exemple de l'indécision des frontières du texte (jusqu'à quel point les manuscrits font-ils partie du livre ?).

Cet accent théorique désamorce l'impression de futilité que d'aucuns seraient tentés d'éprouver compte tenu de la trivialité de l'exemple retenu. Or ce qui intéresse Stump tient justement dans ce jugement et la fragilité des bases sur lesquelles il s'appuie. Lisant *Le Chiendent* et rencontrant des mentions éparpillées du frère de Pierre Le Grand, on pourra se figurer ce personnage évanescent de diverses manières ; par exemple, avec ou sans barbe. Ces figurations mentales ont en commun de « concrétiser », chacune à sa façon, des « lieux d'indétermination »

²⁷ Voir aussi Jordan Stump, « Reading Through the Manuscript : The Case of Queneau's *Le Chiendent* », *Dalhousie French Studies*, vol. 48 (Fall 1999), p. 62.

²⁸ « *The novels show us one side of their [the characters'] being, but now [that I've read Queneau's manuscripts] I had seen the other, their unofficial, unauthorized doings* » (*The Other Book*, p. 3).

du texte. Également loïsibles, des concrétisations de ce genre ne le sont, aux yeux d'Irgarden à qui on doit ces notions, que parce qu'elles seraient indifférentes, sans incidence sur la nature du personnage — nature problématique, certes, mais pour des motifs qu'Irgarden aurait jugées moins triviaux que la possession ou non d'une barbe. C'est précisément ce dernier point que conteste Stump, qui ne partage pas l'assurance avec laquelle le philosophe trace une ligne de démarcation entre indéterminations pertinentes et non pertinentes²⁹. Un brin d'habileté suffit pour montrer que n'importe quel « détail » — le poids corporel d'Hamlet, dans l'exemple imaginé par Stump — peut devenir significatif. Il en va de même pour la barbe du frère de Pierre Le Grand qui, si on lui en attribue une, associerait ce personnage à d'autres protagonistes effectivement ou facticement barbus (Bébé Toutout, Saturnin Belhôtel, monsieur Ploute) qui lui communiqueraient à travers ce trait commun quelque chose de leur duplicité. On aurait donc tort, conclut Stump, de verser cette indétermination au rang des lieux textuels dont l'actualisation serait indifférente. Irgarden répondrait peut-être que le plaidoyer de Stump fait de cette barbe potentielle l'un des éléments pertinents (en ce que porteurs de sens) du *Chiendent*, mais on peut imaginer la réponse de Stump à cette objection : ce n'est pas *parce qu'un lieu textuel est significatif* que des inférences à son sujet deviennent pertinentes, comme si la signification était une propriété immanente délimitant le territoire des lectures légitimes ; c'est, plutôt, à partir du moment où une lecture accomplit un travail donné sur le texte qu'elle produit de la pertinence comme l'une de ses retombées.

L'opposition entre le pertinent et le non-pertinent n'est pas la seule que *The Other Book* s'emploie à miner. À l'instar de la barbe du frère de Pierre Le Grand, Stump refuse de voir un élément diégétique comme un corps étranger expulsé de l'œuvre, sans l'envisager davantage comme un vouloir-dire surgissant au grand jour lorsqu'est exhumé le manuscrit où il apparaît : dans un cas comme dans l'autre, ce serait adopter une conception non problématique du livre, restreinte à la version publiée ou enrichie des dépôts d'intentions auctorielles dont regorgeraient les avant-textes. Nul doute que ce double refus place Stump dans une position inconfortable. Mais cet inconfort est pleinement assumé, puisque le livre, tel qu'il le conçoit, œuvre précisément à susciter ce genre de paradoxes inextricables.

À qui serait tenté d'objecter que la barbe du frère de Pierre Le Grand ne devient problématique qu'à la faveur d'un subtil raisonnement conceptuel, Stump pourrait répondre que d'autres éléments manuscrits le sont tout autant sans le secours d'un échafaudage argumentatif, par exemple lorsqu'un brouillon semble bien élucider une lacune ostensible du texte, à plus forte raison si cette lacune présentait un caractère ouvertement énigmatique. Soit l'importante trame narrative consacrée

²⁹ Voir *The Other Book*, p. 110-111.

aux démarches de Saturnin et de Narcense pour « placer » la porte volée au Père Taupe en cherchant l'immeuble où se trouverait la « pièce perdue qui lui correspondait »³⁰ — sans que l'on saisisse la nature exacte de cette correspondance, les raisons qui amènent les deux comparses à supposer l'existence d'une telle pièce et encore moins les retombées qu'ils attendent de sa découverte. Tout cela demeure irrémédiablement mystérieux, mais Stump a repéré parmi les papiers déposés au Centre de Documentation Raymond Queneau un brouillon qui en dit un peu plus sur cette porte — en épaississant, il est vrai, davantage qu'en dissipant l'énigme qui lui est liée. Ce fragment expose une théorie bizarre selon laquelle il suffirait de replacer la porte dans la pièce d'où elle provient pour rendre celle-ci invisible et inaccessible³¹. On conviendra avec Stump que la lecture n'a pratiquement aucune chance d'arriver à cette « explication » sans l'aide de l'avant-texte, lequel constitue donc un élément décisif malgré sa mise de côté, malgré aussi son caractère énigmatique (sans doute voulu, avance Stump, puisqu'il s'accorde avec l'« inconnaissabilité » qui forme un thème majeur du roman). Assez décisif, en tout cas, pour hanter la lecture qui en a pris connaissance, s'incrétant dès lors, *nolens volens*, dans le tissu événementiel du roman — malgré ce qu'on n'osera plus appeler son extériorité, la notion d'« autre livre » étant, on l'aura compris, indissociable d'un abandon de la distinction entre ce qui lui serait intrinsèque et ce qu'il en faudrait exclure, qu'il s'agisse du paratexte, des avant-textes, de ses traductions ou de son édition critique³².

L'accueil que Stump fait à l'« autre texte » fourmillant conservé dans les archives Queneau l'amène à une position dont l'inconfort même a une valeur heuristique. D'un côté, comme on l'imagine bien, Stump refuse de souscrire à la thèse de l'incomplétude de la fiction³³ et admet au contraire la possibilité d'étendre le monde fictif en y intégrant des scènes rédigées puis écartées par Queneau, même lorsqu'elles déstabilisent la diégèse, lui apportent des développements dont la plupart des lecteurs n'auront jamais connaissance ou contredisent (ou feignent de contredire) le parti-pris d'énigmaticité du texte publié, comme avec la porte du père Taupe. Pour autant, Stump n'adhère pas à la thèse inverse de la complétude logique de la fiction. Cette dernière impliquerait qu'on puisse en principe attribuer une valeur de vérité à toute proposition sur une fiction donnée, même si le silence du texte sur quantité de points rend cette décision impossible en pratique, pour des raisons qui seraient donc épistémiques et non ontologiques. En termes intuitifs, un monde fictif complet serait aussi tangible que le monde réel ; seule *la représentation*

³⁰ Raymond Queneau, *Le Chiendent*, respectivement p. 379 et 415.

³¹ Voir Stump, *The Other Book*, p. 95-95.

³² Les deux derniers de ces quatre volets sont abordés dans les chapitres 3 et 4 de l'ouvrage de Stump.

³³ Voir sa critique de la version radicale de cette thèse avancée par Robert Champigny dans son ouvrage *Ontology of the Narrative* (*The Other Book*, p. 98 sq.).

qu'en donne le texte serait incomplète. Stump est parfois proche de cette position idéaliste, par exemple lorsqu'il écrit que les avant-textes nous donnent un aperçu sur la « vie secrète » des personnages que le roman ne nous révélerait pas. Mais cela me semble une position rhétorique surtout destinée à légitimer la prise au sérieux des manuscrits, car un monde fictif complet jouirait d'une compacité et d'une stabilité incompatibles avec l'accent de Stump sur l'instabilité foncière du livre. Là comme ailleurs, Stump tient à maintenir la relation paradoxale entre manuscrits et texte : sans soutenir que les événements relatés dans des brouillons « arrivent réellement » dans le roman, il insiste pour dire qu'on ne peut pas prouver qu'ils n'en fassent pas partie — d'autant plus que certains d'entre eux contribuent à notre compréhension du roman, indépendamment de ce que Queneau en a fait en les modifiant ou en les biffant.

Ce que dit Stump, c'est quelque chose que savent très bien tous ceux et celles qui se sont penché.e.s de manière un peu critique sur cette chose curieuse qu'on appelle un texte : l'appréhension de ce texte, la réflexion sur ce qui le distingue d'autres catégories d'œuvres, la délimitation de son espace propre, tout cela met en jeu autre chose que l'objet qu'on tient entre les mains : les autres exemplaires du livre ; les esquisses, manuscrits et épreuves qui ont ponctué son élaboration ; ses traductions, ses épitextes... J'ajouterais, à cette liste, l'« espace rescriptural de la lecture » entendu comme « le discours apocryphe et discontinu qui, sur ce site cognitif qu'est la mémoire, travaille de toutes parts le texte et construit son intelligibilité »³⁴. Mais alors que j'insistais, écrivant jadis ces lignes, sur les facteurs de stabilisation, les réglages et les régimes qui tendent à circonscrire la volatilité des opérations de la lecture, Stump met l'accent sur l'instabilité foncière du texte : la thèse qu'il défend avec acharnement, et souvent avec brio, est qu'on ne sait pas, qu'on ne peut jamais dire où un texte s'arrête.

Mais je retiendrai aussi, et je conclurai sur ce point, la jubilation manifeste avec laquelle Stump sillonne les replis des avant-textes, de la traduction et de l'édition critique du *Chiendent*. Stump n'est jamais à court d'inférences qui lui permettent d'affirmer la plausibilité d'une série d'hypothèses que plusieurs auraient écartées d'emblée — par exemple, celle que le brouillon où le frère de Pierre Le Grand porte une barbe pourrait, à travers ce détail, significativement infléchir le portrait de ce personnage fuyant. Soit par modestie, soit par attachement, malgré tout, à une perspective textocentrique, Stump est peu enclin à reconnaître la part décisive de la (de sa) lecture dans ces échafaudages. Il me semble qu'il aurait fort bien pu le faire sans pour autant opposer, à l'étoilement des inférences, une conception monolithique ou monumentale du texte.

³⁴ Richard Saint-Gelais, *Châteaux de pages. La fiction au risque de sa lecture*, Montréal, Hurtubise HMH, « Brèches », 1994, p. 35.

Un dernier paradoxe : cette jubilation, Stump la met au service d'une perspective inquiète, déchirée entre l'identité à soi du texte et sa — ou plutôt ses — volatilisations. Stump n'est pas un relativiste qui nierait sans état d'âme la réalité du texte. Il est au contraire extraordinairement attaché à l'idée de texte, au point par exemple de rejeter la notion d'avant-texte en insistant sur le fait que les manuscrits sont déjà et toujours *du texte*. Il rejetterait aussi, j'imagine, la notion d'intertexte, qui lui semblerait reconduire l'idée d'un texte dont les frontières ne seraient pas affectées par ces autres textes qui gravitent autour de lui. Pour Stump, il n'y a que du texte, constamment reconfiguré, inarrêtable : un texte protoplasmique.

Indépendamment des agacements occasionnels qu'elle peut susciter, c'est cette position instable, quelque part entre l'adhésion à l'idée d'identité textuelle et la « galaxie de signifiants » chère à Barthes, qu'on retiendra du livre de Jordan Stump, tout entier consacré à un moment de la pensée à la fois difficile à maintenir et durablement précieux : celui-là même, si l'on me permet de terminer sur une note personnelle, qui m'a amené à me pencher sur la transfictionnalité au moment où la circulation intertextuelle des personnages et des mondes fictifs n'était pas encore devenue une pratique anodine au sein de la « culture de la convergence » des empires multi-médiatiques ; le moment où cette migration était un court-circuit à la fois séduisant et silencieusement troublant. Le moment, en somme, de la sidération.

Bastin Nina, *Queneau's Fictional Worlds*, Berne, Peter Lang, « Modern French Identities », 2002.

Dondero Maria Giulia, « Reproductibilité, faux parfaits et contrefaçons entre fétichisme artistique et goût esthétique », en ligne : <https://doi.org/10.25965/as.3261>.

Genette Gérard, *L'Œuvre de l'art*, t. I : *Immanence et transcendance*, Paris, Seuil, Poétique », 1994.

Goodman Nelson, *Languages of Art*, Indianapolis, Hackett, 1976.

Hovind Jacob, *The French Review*, 86, 4, March 2013, p. 834-835. En ligne : <https://doi.org/10.1353/tfr.2013.0389>.

Lata Marion, *Matières de lecture. Pour une théorie de l'exemplaire, de la littérature papier à la littérature numérique*, thèse de doctorat en littérature générale et comparée, sous la dir. de Sophie Rabau, Université Sorbonne nouvelle - Paris 3, 2022.

Moi Toril, « Don't look back », *London Review of Books*, vol. 45, no 8, 13 avril 2023, p. 21-24.

Paulhan Jean, « La demoiselle aux miroirs », *Mesures*, no 2, 15 avril 1938 ; en ligne : <https://jean-paulhan.fr/textes/la-demoiselle-aux-miroirs>.

Queneau Raymond, *Le Chiendent*, Paris, Gallimard, « Folio », 1933.

Ricardou Jean, *Les Lieux-dits. Petit guide d'un voyage dans le livre*, Paris, Gallimard, 1969.

Ricardou Jean, *Place Names. A Brief Guide to Travels in the Book*, trad. Jordan Stump, Funks Grove (IL), Dalkey Archive, (1969) 2007.

Saint-Gelais Richard, *Châteaux de pages. La fiction au risque de sa lecture*, Montréal, Hurtubise HMH, « Brèches », 1994.

Stump Jordan, *The Other Book. Bewilderments of Fiction*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2011, 273 p.

Stump Jordan, « Reading Through the Manuscript: The Case of Queneau's *Le Chiendent* », *Dalhousie French Studies*, vol. 48, Fall 1999).

Wollheim Richard, *Art & Its Objects, An Introduction to Aesthetics*, New York, Harper and Row, 1968.

PLAN

- [Exemplaire](#)
- [Manuscrit](#)

AUTEUR

Richard Saint-Gelais

[Voir ses autres contributions](#)

Fichtwinder University, rsaintgelais@outlook.com