

## Questions de poétique

### I La recherche de l'auteur perdu..... et peut-être autrement retrouvé

#### A *Étude et réflexion à partir de la Leçon inaugurale de Paul Valéry à la chaire de Poétique du Collège de France (1937) Photocopies données en cours*

Après avoir précisé le sens qu'il assigne au terme de Poétique correspondant à l'intitulé de sa chaire et qu'il différencie explicitement de la notion régulatrice attachée au terme dans la tradition classique pour lui substituer le rapport au faire, *au poïen*, Valéry procède par « division et par synthèse », comme dit le faire Socrate dans le *Phèdre* de Platon où est étudié ce qui fait la qualité des beaux discours, afin de déterminer les enjeux de son cours à venir.

Dans la relation à l'œuvre écrite, il commence par distinguer deux attitudes possibles. Celle qui relève de la spontanéité et s'attache au résultat de l'acte en refusant, voire en s'interdisant, un regard réflexif sur lui au motif que cela peut constituer un frein, un empêchement à la réalisation de l'œuvre. Le présumé est ici que la raison ferait obstacle et que l'analyse en quelque sorte stériliserait la force créatrice ou active qui se manifeste dans l'œuvre. Il est logique, eu égard à sa démarche, telle qu'annoncée dans le titre, que Valéry ne se situe pas dans cette catégorie. Au contraire, la poétique se définit d'emblée comme étude de l'action productrice en elle-même, ou comme cela est formulé dans le dernier paragraphe de la première page, « exploration de l'esprit créateur ». Celle-ci se dédouble alors en deux pôles, celui de la production de l'œuvre elle-même et celui de la production de la valeur de l'œuvre. Les deux ne se confondent pas, puisque la production de sa valeur appartient à ceux qui reçoivent l'œuvre, l'apprécient, et la font circuler et durer. Valéry emploie à dessein une métaphore économique qui se précise encore quand il différencie « le producteur », soit dans le contexte l'écrivain, et « le consommateur », autrement dit l'auditeur, spectateur ou lecteur.

Valéry affirme que ces deux pôles sont clairement distincts et que l'étude du mouvement créateur de l'œuvre ne peut se confondre avec celle de sa valeur. Les deux ne communiquent donc pas. On ne peut pas les considérer en même temps ni même l'une par rapport à l'autre. Producteur et consommateur ne se rejoignent pas dans l'œuvre, ils en ont une idée radicalement différente. Valéry fonde sa position sur un écart de temporalité que l'exemple du théâtre suffit à démontrer. Une œuvre dramatique peut être le fruit d'un long travail et condenser des années d'étude, d'expérience, de réflexion, nonobstant elle est reçue par le spectateur dans une durée tout à fait limitée de sorte que ce dernier prête à l'auteur ou au producteur des capacités spirituelles hors du commun qui l'entraînent à inventer un personnage d'auteur sans commune mesure avec la réalité de l'auteur. **Il en résulte que déduire l'auteur à partir de l'œuvre est finalement fallacieux, dès lors que s'attacher à connaître l'auteur et à déceler sa volonté dans l'œuvre n'a pas de validité.**

Le propos de Valéry établit donc une séparation à la fois de méthode et de nature entre l'auteur et l'œuvre.

Cela lui permet de considérer désormais l'œuvre en tant que telle, et là encore selon deux approches, soit l'approche objectivante qui définit l'œuvre et la pose dans sa matérialité, et ne lui accorde pas de valeur propre puisqu'il s'agit de la rapporter à un ensemble normé, à « passer à côté » de sa singularité en somme. Soit l'approche qui la considère en tant qu'œuvre de l'esprit, c'est-à-dire dans le moment de sa production, en tant que « **force d'action** ». Il s'appuie alors plus précisément sur l'œuvre poétique et donne au même moment une définition du poème qui peut être très féconde (et intéressante en dissertation) comme « **liaison continuée entre la voix qui est et celle qui vient et qui doit venir** ». Il faut entendre par là qu'il est comme l'expression d'une voix qui appelle son juste répondant en retour à partir de l'état affectif qu'elle suscite. On pourrait aisément rapporter cela à la propre production poétique de Valéry, qui « fait parler », qui ne représente pas des situations ou des personnages, mais fait se lever une voix à partir de leur évocation. Nombre de poèmes valéryens s'articulent autour d'un « personnage » ou plutôt

une figure dont il donne à entendre la parole, souvent dans un répertoire mythologique qui a pour effet de se situer hors de toute circonstance particulière, « La jeune Parque », « Cantique des colonnes », « La Pythie », dont je vous cite ici la dernière strophe, (parce qu'elle peut donner lieu à une réflexion plus générale encore sur le rapport entre l'homme et la parole relativement à la littérature capable de magnifier ce qui fait le propre de l'être humain en tant que sujet parlant et dont le mode spécifique de rapport au monde se fonde essentiellement sur le langage. ) :

« Honneur des hommes, Saint LANGAGE

Discours prophétique et paré  
Belles chaînes en qui s'engage,  
Le dieu dans la chair égaré  
Illumination, largesse !  
Voici parler une Sagesse  
Et sonner cette auguste voix  
Qui se connaît quand elle sonne  
N'être plus la voix de personne  
Tant que des ondes et bois !

Vous remarquerez que l'énonciation et l'objet de l'énonciation se confondent absolument, il s'agit du langage (ou de la parole) rapporté à une instance supérieure, par la caractérisation donnée au moyen des adjectifs « Saint », « prophétique et paré », « belles ». Les cinq premiers vers concourent à un grandissement, on est dans le registre de l'**encomiastique** (i.e : qui concerne la composition ou la composition d'éloges, voir poème de Malherbe au roi, par exemple) sensible aussi à travers le groupe initial en apposition. Ce grandissement se manifeste aussi par les modalités exclamatives, et par la diérèse sur « illuminati-on ». Les cinq derniers vers d'une part énoncent le mouvement du langage en train de venir, de s'actualiser comme le manifestent les **déictiques** « Voici », « cette » (i.e : « des embrayeurs » particuliers en ce sens qu'ils renvoient directement à la situation de l'énonciation en cours dans le texte), et d'autre part rapportent la voix qui s'énonce non pas à une origine particulière, fût-elle celle de la Pythie, mais à la nature ou au monde dans son ensemble. Le poème produit la plus grande amplitude possible de la parole qu'il donne à entendre et à lire. Dès lors, Valéry rapporte la source du poème à la voix qui s'élève en lui. « Le Moi, c'est la Voix » écrit-il, mais loin que cette formule fasse retour vers une forme de subjectivité, la parole qui s'y énonce est trop pure pour que s'y exprime aucunement la personne de l'auteur.

Autre exemple, ce court poème, un sonnet, est entièrement contenu dans le principe de son énonciation dont le titre est porteur sous le terme de sylphe, c'est-à-dire d'une créature mythologique, habitant les bois et les champs, de la sensualité qui traverse la vitalité naturelle.

« Le Sylphe »

Ni vu ni connu  
Je suis le parfum  
Vivant et défunt  
Dans le vent venu !

Ni vu ni connu,  
Hasard ou génie ?  
A peine venue  
La tâche est finie !

Ni lu ni compris ?  
Aux meilleurs esprits

Que d'erreurs promises !

Ni vu ni connu,  
Le temps d'un sein nu  
Entre deux chemises !

Or ici aucune description du personnage, ni aucun arrière-plan du texte relatif à une situation, une relation, plutôt l'expression d'une fugacité au travers du vers court, des tournures elliptiques, qui placent la voix poétique sous le signe du furtif porté par le vers initial et trois fois repris « Ni vu ni connu ». Le « Je » qui se dit ici n'est que mouvement insaisissable, aussi bien dans sa matérialité, (vers 2) dans sa temporalité (vers 3,4 et 7,8) que dans sa qualité (vers 6). Le sylphe énonce simplement un souffle de sensualité, comme une légère trace de désir (vers 13,14) que rendent aussi les modalités exclamatives. Dès lors, le sens le cède au sensible, comme la troisième strophe en porte l'énoncé, d'une manière qui actualise explicitement ce que fait le poème en tant que « **force en acte** » ou que « **voix** ». La troisième strophe affiche un mouvement réflexif dans la référence à la lecture et à l'interprétation difficile ou erronée, mais cela reste fugace, il n'y a pas lieu de s'y attarder, mais pas non plus de l'ignorer. L'appel au sens ou à l'intelligence ne sont pas congédiés, paradoxalement ils participent de l'actualisation de la voix poétique parce que reconnaître leur insuffisance revient aussi à être dans l'intelligence du texte, en tant que souffle ou présence passagers. Cela rejoint le texte de la leçon sur les « divergences » qui peuvent se manifester entre les interprétations, les impressions, les significations (antépénultième paragraphe de la troisième page donnée en photocopie) : la difficulté d'interprétation, la pluralité possible du sens qui peut dérouter la lecture et faire obstacle à une compréhension claire retrouve **l'indétermination qui préside à la production des œuvres de l'esprit.**

Valéry explique ensuite cette indétermination à nouveau par une double dimension de l'œuvre. D'une part, l'effet qu'elle produit peut être intense au point de se charger d'une réelle force de transformation pour celui qui la reçoit, d'autre part l'œuvre en elle-même, dans son existence, est toute contingente : son existence n'a rien d'évident, elle est le fruit d'une volonté, et d'un effort que nous reconnaissons à son « producteur » et dont nous le créditons par la valeur que nous lui attribuons. Cela est dû au fait que l'œuvre, qui en tant qu'émanation de l'esprit a partie liée avec l'indéterminé, se présente au contraire dans toute sa rigueur. L'indétermination doit être surmontée, jugulée, cela vaut autant pour le producteur que pour le consommateur. Du côté du « producteur », cette lutte avec « l'indéterminé » passe par un travail et une recherche d'une très grande précision. Par exemple si Valéry écrit une poème intitulé « La Pythie », dont la dernière strophe vous a été citée plus haut, il écrit dans *Tel Quel* recueil d'essais et d'aphorismes rendant compte de façon rhapsodique de ses réflexions sur l'art tout au long de son existence et publié en 1941 : « « Quelle honte d'écrire sans savoir ce que sont langage, verbe, métaphore, changement d'idées, de ton, ni concevoir la structure de la durée de l'ouvrage [...] à peine le pourquoi, et pas du tout le comment ! Rougir d'être la Pythie ! » Cela ne signifie pas une contradiction, ni une tension entre l'œuvre et la pensée, mais le poème « La Pythie » vise à faire entendre une voix émanant du monde et donc comme spontanée, alors même qu'il est le fruit d'un intense travail et d'une recherche de maîtrise et de rigueur sans concession. Le premier paragraphe de la quatrième page photocopie le signifie clairement : « **l'esprit qui produit semble ailleurs chercher à imprimer à son ouvrage des caractères tout opposés aux siens propres** ». Est affirmée ici la lutte de l'esprit avec l'indétermination qui est la source de sa production.

Cela se retrouve dans l'acte de lecture. Ecrire et lire sont alors soumis au même régime de rigueur. Valéry parle de « moindre liberté » ( troisième paragraphe de la quatrième page des photocopies distribuées) dans l'idée que de part et d'autre, c'est au fond l'œuvre seule qui impose sa loi. De là deux modalités se manifestent, soit celle de l'élan, du dynamisme et presque de l'exaltation à trouver ou retrouver une maîtrise, soit celle la difficulté, du sentiment de la distance entre l'objet à produire et celui qui s'écrit ou se lit. Mais de cette distinction Valéry dégage une catégorie particulière qu'il range sous la dénomination d'œuvre d'art. Elle se distingue par le fait

que l'œuvre contient en elle-même les moyens de dépasser les obstacles qu'elle rencontre, en ce sens qu'elle parvient à maintenir le désir qui a présidé à sa production. L'œuvre nous offre dans chacune de ces parties, à la fois l'aliment et l'excitant. **Elle éveille continuellement en nous une soif et une source** » (très belle formule!)

( Petite parenthèse digressive : il est intéressant de noter à quel point cette formule de Valéry, que l'on tient à juste titre pour une sorte de tenant de l'écriture classique, au regard de son goût pour la forme, de sa référence à l'Antiquité et de l'exigence intellectuelle qui place au centre de l'œuvre le travail de la conscience, trouve un écho chez d'autres poètes ou auteurs plus récents. On peut penser au célèbre aphorisme de René Char, « le poème, c'est l'amour réalisé du désir demeuré désir »,. On retrouve une idée semblable chez Barthes qui parle du Désir d'écrire comme « extraordinairement vivant, proche et lui-même vivifié par sa propre actualité, son actualité ardente et intraitable » Cours au collège de France, séance du 16 février 1980, *La préparation du roman*, Points, Seuil, p.641 )

Mais Valéry précise en dernière instance que la réussite de l'action poétique n'est en rien garantie, elle dépend de critères extrêmement nombreux qui ne se conjuguent pas aisément d'autant que l'élan initial, il ne faut pas l'oublier, procède de la rencontre de l'esprit avec **une part d'indéfinissable ou d'indétermination**. Celle qui se situe au-delà de toute matérialité et auquel le geste créateur s'efforce de donner voix. Les deuxième, troisième, quatrième paragraphes de la dernière page des photocopies, reprennent cette idée pour souligner, malgré tous les efforts engagés, la contingence relative à l'accomplissement de l'action poétique parce qu'il vise à faire exister par un acte concerté, et donc à introduire dans le monde fini des faits « **un état dont le seul caractère est de ne correspondre à aucun terme fini de notre expérience** ».

**La postérité critique de la pensée de Valéry quant à l'œuvre littéraire tient à deux points majeurs.**

1) **La dissociation de l'œuvre et de son auteur au profit d'un acte producteur qui envisage le texte littéraire essentiellement comme un travail des possibles de la langue qui conduira à la déclaration par Michel Foucault et Roland Barthes de la mort de l'auteur.**

2) **Corollairement l'autonomie prêtée au lecteur en tant que « producteur de la valeur de l'œuvre ».**

**Ce sont ces deux pistes que nous tâcherons de suivre ultérieurement.**

***B La mort de l'auteur, (texte de Roland Barthes)***

### LA MORT DE L'AUTEUR » *Roland Barthes*

Dans sa nouvelle *Sarrasine*. Balzac, parlant d'un castrat déguisé en femme, écrit cette phrase : « C'était la femme, avec ses peurs soudaines, ses caprices sans raison, ses troubles instinctifs, ses audaces sans cause, ses bravades et sa délicieuse finesse de sentiments. » Qui parle ainsi ? Est-ce le héros de la nouvelle, intéressé à ignorer le castrat qui se cache sous la femme ? Est-ce l'individu Balzac, pourvu par son expérience personnelle d'une philosophie de la femme ? Est-ce l'auteur Balzac, professant des idées « littéraires » sur la féminité ? Est-ce la sagesse universelle ? La psychologie romantique ? Il sera à tout jamais impossible de le savoir, pour la bonne raison que l'écriture est destruction de toute voix, de toute origine. L'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit. Sans doute en a-t-il toujours été ainsi : dès qu'un fait est *raconté*, à des fins

intransitives, et non plus pour agir directement sur le réel, c'est-à-dire finalement hors de toute fonction autre que l'exercice même du symbole, ce décrochage se produit, la voix perd son origine, l'auteur entre dans sa propre mort, l'écriture commence. Cependant, le sentiment de ce phénomène a été variable; dans les sociétés ethnographiques, le récit n'est jamais pris en charge par une personne, mais par un médiateur, shaman ou récitant, dont on peut à la rigueur admirer la « performance » (c'est-à-dire la maîtrise du code narratif), mais jamais le « génie ». *L'auteur* est un personnage moderne, produit sans doute par notre société dans la mesure où, au sortir du Moyen Âge, avec l'empirisme anglais, le rationalisme français, et la foi personnelle de la Réforme, elle a découvert le prestige de l'individu, ou, comme on dit plus noblement, de la « personne humaine ». Il est donc logique que, en matière de littérature, ce soit le positivisme, résumé et aboutissement de l'idéologie capitaliste, qui ait accordé la plus grande importance à la « personne » de l'auteur. *L'auteur* règne encore dans les manuels d'histoire littéraire, les biographies d'écrivains, les interviews des magazines, et dans la conscience même des littérateurs, soucieux de joindre, grâce à leur journal intime, leur personne et leur œuvre ; l'image de la littérature que l'on peut trouver dans la culture courante est tyranniquement centrée sur l'auteur, sa personne, son histoire, ses goûts, ses passions : la critique consiste encore, la plupart du temps, à dire que l'œuvre de Baudelaire, c'est l'échec de l'homme Baudelaire, celle de Van Gogh, c'est sa folie, celle de Tchaïkovski, c'est son vice : l'*explication* de l'œuvre est toujours cherchée du côté de celui qui l'a produite, comme si, à travers l'allégorie plus ou moins transparente de la fiction, c'était toujours finalement la voix d'une seule et même personne, *l'auteur*, qui livrait sa « confidence ».

Bien que l'empire de l'Auteur soit encore très puissant (la nouvelle critique n'a fait bien souvent que le consolider), il va de soi que certains écrivains ont depuis longtemps déjà tenté de l'ébranler. En France, Mallarmé, sans doute le premier, a vu et prévu dans toute son ampleur la nécessité de substituer le langage lui-même à celui qui jusque-là était censé en être le propriétaire ; pour lui, comme pour nous, c'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur; écrire, c'est, à travers une impersonnalité préalable – que l'on ne saurait à aucun moment confondre avec l'objectivité castratrice du romancier réaliste –, atteindre ce point où seul le langage agit, « performe » et non « moi » : toute la poétique de Mallarmé consiste à supprimer l'auteur au profit de l'écriture (ce qui est, on le verra, rendre sa place au lecteur). Valéry, tout embarrassé dans une psychologie du Moi, édulcora beaucoup la théorie mallarméenne, mais se reportant par goût du classicisme aux leçons de la rhétorique, il ne cessa de tourner en doute et en dérision l'Auteur, accentua la nature linguistique et comme « hasardeuse » de son activité, et revendiqua tout au long de ses livres en prose en faveur de la condition essentiellement verbale de la littérature, en face de laquelle tout recours à l'intériorité de l'écrivain lui paraissait pure superstition. Proust lui-même, en dépit du caractère apparemment psychologique de ce que l'on appelle ses *analyses*, se donna visiblement pour tâche de brouiller inexorablement, par une subtilisation extrême, le rapport de l'écrivain et de ses personnages : en faisant du narrateur non celui qui a vu ou senti, ni même celui qui écrit, mais celui qui *va écrire* (le jeune homme du roman – mais, au fait, quel âge a-t-il et *qui* est-il ? – veut écrire, mais il ne le peut, et le roman finit quand enfin l'écriture devient possible), Proust a donné à l'écriture moderne son épopée: par un renversement radical, au lieu de mettre sa vie dans son roman, comme on le dit si souvent, il fit de sa vie même une œuvre dont son propre livre fut comme le modèle, en sorte qu'il nous soit bien évident que ce n'est pas Charlus qui imite Montesquiou, mais que Montesquiou, dans sa réalité anecdotique, historique, n'est qu'un fragment secondaire, dérivé, de Charlus. Le Surréalisme enfin, pour en rester à cette préhistoire de la modernité, ne pouvait sans

doute attribuer au langage une place souveraine dans la mesure où le langage est système, et où ce qui était visé par ce mouvement, c'était, romantiquement, une subversion directe des codes – d'ailleurs illusoire, car un code ne peut se détruire, on peut seulement le « jouer » – ; mais en recommandant sans cesse de décevoir brusquement les sens attendus (c'était la fameuse « saccade » surréaliste) en confiant à la main le soin d'écrire aussi vite que possible ce que la tête même ignore (c'était l'écriture automatique), en acceptant le principe et l'expérience d'une écriture à plusieurs, le Surréalisme a contribué à désacraliser l'image de l'Auteur. Enfin, hors la littérature elle-même (à vrai dire, ces distinctions deviennent périmées), la linguistique vient de fournir à la destruction de l'Auteur un instrument analytique précieux, en montrant que l'énonciation dans son entier est un processus vide, qui fonctionne parfaitement sans qu'il soit nécessaire de le remplir par la personne des interlocuteurs: linguistiquement, l'Auteur n'est jamais rien de plus que celui qui écrit, tout comme *je* n'est autre que celui qui dit *je* : le langage connaît un « sujet », non une « personne », et ce sujet, vide en dehors de l'énonciation même qui le définit, suffit à faire « tenir » le langage, c'est-à-dire à l'épuiser.

L'éloignement de l'Auteur (avec Brecht, on pourrait parler ici d'un véritable « distancement »), l'Auteur diminuant comme une figurine tout au bout de la scène littéraire) n'est pas seulement un fait historique ou un acte d'écriture: il transforme de fond en comble le texte moderne (ou – ce qui est la même chose – le texte est désormais fait et lu de telle sorte qu'en lui, à tous ses niveaux, l'auteur s'absente). Le temps, d'abord, n'est plus le même. L'Auteur, lorsqu'on y croit, est toujours conçu comme le passé de son propre livre : le livre et l'auteur se placent d'eux-mêmes sur une même ligne, distribuée comme un *avant* et un *après* : l'Auteur est censé *nourrir* le livre, c'est-à-dire qu'il existe avant lui, pense, souffre, vit pour lui, il est avec son œuvre dans le même rapport d'antécédence qu'un père entretient avec son enfant. Tout au contraire, le scripteur moderne naît en même temps que son texte; il n'est d'aucune façon pourvu d'un être qui précéderait ou excéderait son écriture, il n'est en rien le sujet dont son livre serait le prédicat; il n'y a d'autre temps que celui de l'énonciation, et tout texte est écrit éternellement ici et maintenant. C'est que (ou il s'ensuit que) *écrire* ne peut plus désigner une opération d'enregistrement, de constatation, de représentation, de « peinture » (comme disaient les Classiques), mais bien ce que les linguistes, à la suite de la philosophie oxfordienne, appellent un performance forme verbale rare (exclusivement donnée à la première personne et au présent), dans laquelle l'énonciation n'a d'autre contenu (d'autre énoncé) que l'acte par lequel elle se profère: quelque chose comme *le je déclare des rois* ou *le Je chante* des très anciens poètes ; le scripteur moderne, ayant enterré l'Auteur, ne peut donc plus croire, selon la vue pathétique de ses prédécesseurs, que sa main est trop lente pour sa pensée ou sa passion, et qu'en conséquence, faisant une loi de la nécessité, il doit accentuer ce retard et « travailler » indéfiniment sa forme; pour lui, au contraire, sa main, détachée de toute voix, portée par un pur geste d'inscription (et non d'expression), trace un champ sans origine – ou qui, du moins, n'a d'autre origine que le langage lui-même, c'est-à-dire cela même qui sans cesse remet en cause toute origine. Nous savons maintenant qu'un texte n'est pas fait d'une ligne de mots, dégageant un sens unique, en quelque sorte théologique (qui serait le « message » de l'Auteur-Dieu), mais un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle : le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture. Pareil à Bouvard et Pécuchet, ces éternels copistes, à la fois sublimes et comiques. et dont le profond ridicule désigne *précisément* la vérité de l'écriture, l'écrivain ne peut qu'imiter un geste toujours antérieur, jamais originel ; son seul pouvoir est

de mêler les écritures. de les contrarier les unes par les autres, de façon à ne jamais prendre appui sur l'une d'elles; voudrait-il *s'exprimer*, du moins devrait-il savoir que la « chose » intérieure qu'il a la prétention de « traduire » n' elle-même qu'un dictionnaire tout composé dont les mots peuvent s'expliquer qu'à travers d'autres mots, et ceci indéfiniment : aventure qui advint exemplairement au jeune Thomas de Quincey, si fort en grec que pour traduire dans cette langue morte des idées et des images absolument modernes, nous dit Baudelaire, « il avait créé pour lui un dictionnaire toujours prêt, bien autrement complexe et étendu que celui qui résulte de la vulgaire patience des thèmes purement littéraires » (*Les Paradis artificiels*) ; succédant à l'Auteur, le scripteur n'a plus en lui passions, humeurs, sentiments, impressions, mais cet immense dictionnaire où il puise une écriture qui ne peut connaître aucun arrêt: la vie ne fait jamais qu'imiter le livre, et ce livre lui-même n'est qu'un tissu de signes, imitation perdue, infiniment reculée. L'Auteur une fois éloigné, la prétention de « déchiffrer » un texte devient tout à fait inutile. Donner un Auteur à un texte, c'est imposer à ce texte un cran d'arrêt, c'est le pourvoir d'un signifié dernier, c'est fermer l'écriture. Cette conception convient très bien à la critique, qui veut alors se donner pour tâche importante de découvrir l'Auteur (ou ses hypostases : la société, l'histoire, la psyché, la liberté) sous l'œuvre : l'Auteur trouvé, le texte est « expliqué », le critique a vaincu; il n'y a donc rien d'étonnant à ce que, historiquement, le règne de l'Auteur ait été aussi celui du Critique, mais aussi à ce que la critique (fût-elle nouvelle) soit aujourd'hui ébranlée en même temps que l'Auteur. Dans l'écriture multiple, en effet, tout est à *démêler* mais rien n'est à *déchiffrer* ; la structure peut être subie, « filée » (comme on dit d'une maille de bas qui part) en toutes ses reprises et à tous ses étages, mais il n'y a pas de fond; l'espace de l'écriture est à parcourir, il n'est pas à percer ; l'écriture pose sans cesse du sens mais c'est toujours pour l'évaporer : elle procède à une exemption systématique du sens. Par là même, la littérature (il vaudrait mieux dire désormais l'écriture), en refusant d'assigner au texte (et au monde comme texte) un « secret », c'est-à-dire un sens ultime, libère une activité que l'on pourrait appeler contre-théologique, proprement révolutionnaire, car refuser d'arrêter le sens, c'est finalement refuser Dieu et ses hypostases, la raison, la science, la loi. Revenons à la phrase de Balzac. Personne (c'est-à-dire aucune « personne ») ne la dit : sa source, sa voix, n'est pas le vrai lieu de l'écriture, c'est la lecture. Un autre exemple fort précis peut le faire comprendre : des recherches récentes (J.-P. Vernant) ont mis en lumière la nature constitutivement ambiguë de la tragédie grecque ; le texte y est tissé de mots à sens double, que chaque personnage comprend unilatéralement (ce malentendu perpétuel est précisément le « tragique ») : il y a cependant quelqu'un qui entend chaque mot dans sa duplicité, et entend de plus, si l'on peut dire, la surdité même des personnages qui parlent devant lui : ce quelqu'un est précisément le lecteur (ou ici l'auditeur). Ainsi se dévoile l'être total de l'écriture: un texte est fait d'écritures multiples, issues de plusieurs cultures et qui entrent les unes avec les autres en dialogue, en parodie, en contestation; mais il y a un lieu où cette multiplicité se rassemble, et ce lieu, ce n'est pas l'auteur, comme on l'a dit jusqu'à présent, c'est le lecteur : le lecteur est l'espace même où s'inscrivent, sans qu'aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite l'écriture; l'unité d'un texte n'est pas dans son origine, mais dans sa destination. mais cette destination ne peut plus être personnelle : le lecteur est un homme sans histoire, sans biographie, sans psychologie; il est seulement ce quelqu'un qui lie rassemblées dans un même champ toutes les traces dont est constitué l'écrit. C'est pourquoi il est dérisoire d'entendre condamner la nouvelle écriture au nom d'un humanisme qui se fait hypocritement le champion des droits du lecteur. Le lecteur, la critique classique ne s'en est jamais occupée; pour elle, il n'y a pas d'autre homme dans la littérature que celui qui écrit. Nous commençons maintenant à ne plus être dupes de ces sortes d'anti phrases, par lesquelles la

bonne société récrimine superbement en faveur de ce que précisément elle écarte, ignore, étouffe ou détruit ; nous savons que, pour rendre à l'écriture son avenir, il faut en renverser le mythe : la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur.

*Mantera, 4ème semestre 1968*