



Postface à La Figure de l'auteur

Couturier Maurice

Pour citer cet article

Couturier Maurice, « Postface à La Figure de l'auteur », *Cycnos*, vol. 14.2 (La problématique de l'auteur), 1997, mis en ligne en juin 2008.

<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/459>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/459>

Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/459.pdf>

Cycnos, études anglophones

revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice

ISSN 1765-3118 ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.

EPI-REVEL

Revue électronique de l'Université Côte d'Azur

Postface à La Figure de l'auteur

Maurice Couturier

Maurice COUTURIER, professeur de littérature anglaise et américaine contemporaine à l'université de Nice, est l'auteur de nombreux ouvrages critiques, les derniers étant *La figure de l'auteur* (Seuil, 1995), *Roman et censure ou la mauvaise foi d'Eros* (Champ Vallon, 1996). Il est également traducteur et dirige la Pléiade Nabokov.

This article is a rereading of *La figure de l'auteur* which takes into account some of the criticism levelled at it since its publication and spells out some of the lacunae. Elaborating on the theory broached in the book and itemising some of its presuppositions, M. Couturier pays particular attention to the academic's pedagogical and political responsibility towards his standard audience, namely his own students.

Dans le dernier paragraphe de *La figure de l'auteur*, j'évoque une anecdote dont, me dit Gérard Genette, j'explique insuffisamment les attendus : je raconte comment, un jour, j'ai envoyé un fax à Vladimir Nabokov, décédé alors depuis plus de quinze ans, en lui demandant de "faire une apparition" au colloque que j'organisais à Nice. Gaffeur invétéré, je m'étais tout simplement trompé de prénom en rédigeant l'adresse : j'envoyais ce fax non pas au père mais au fils Nabokov qui, par l'intermédiaire de Gallimard, avait manifesté le désir de participer à ce colloque. Bien que l'ayant rencontré une fois auparavant, je me méfiais un peu de lui car je savais par certains collègues américains qu'il avait tendance à prendre beaucoup de place dans ce genre de manifestation. Je l'invitais donc à venir mais en lui suggérant, sans trop y mettre les formes, je le reconnais, de ne pas rester pendant tout le colloque ou, sinon, de se faire discret. La finasserie se retournait contre moi dès lors que j'adressais le fax à Vladimir et non à son fils Dmitri : je trahissais mon désir, en même temps que ma crainte, de voir apparaître à mon colloque le figurant du Commandeur. Crainte et désir que je nourrissais d'ailleurs depuis bien longtemps puisque, à l'époque où je commençais à rédiger ma thèse, je refusais obstinément de rencontrer Nabokov alors que je n'habitais qu'à quelques centaines de kilomètres de lui. Je craignais, en effet, d'être intimidé par le génial inventeur de Lolita et de perdre la liberté d'écriture et d'interprétation dont, naïvement sans doute, je croyais pouvoir me prévaloir. Liberté ludique dont je faisais si crânement étalage, n'hésitant pas à afficher mon "je" à toutes les pages ou presque, que Roland Barthes, le jour de la soutenance, a cru voir dans ce pensum universitaire une sorte d'auto-analyse. Heureux transfert !

Et puisque j'ai commencé à expliquer certaines des circonstances qui m'ont conduit à étoffer cette théorie de la "figure de l'auteur", déjà esquissée par Barthes avec quelque embarras dans *Le plaisir du texte*, je vais évoquer maintenant deux autres temps forts de mon parcours : d'abord la composition d'un premier roman¹, traversée du miroir renouvelée depuis, ainsi que mes premières expériences de la traduction, puis le lancement d'un département d'art et de communication dans lequel j'ai tenté de mettre à l'honneur l'enseignement de la création littéraire. A travers ces nouvelles pratiques, j'ai très vite compris tout ce qu'il pouvait y avoir de complaisant et de narcissique dans ma critique littéraire d'alors que je qualifierais maintenant de crypto-déconstructionniste. Je redécouvrais, pour mon propre compte, la critique littéraire à la Henry James, une critique destinée avant tout à former de jeunes écrivains et qui met l'accent sur les procédés permettant de surdéterminer le texte. Cela me conduisit dans un premier temps à proposer, dans *Textual Communication : A Print-Based Theory of the Novel*, une théorie de la communication textuelle fondée sur l'imprimé, dont le roman moderne est sans doute l'émanation la plus achevée : dans ce livre j'étudie donc les conditions de production du roman moderne depuis le XVIIIe siècle et montre que les différentes stratégies énonciatives mises en œuvre dans des textes comme *Moll Flanders*, *Tristram Shandy*, *Madame Bovary* ou *Ulysse*, sont liées, pour l'essentiel, au média, à l'imprimé, et répondent aux besoins de l'auteur d'établir une communication à distance avec un lecteur partiellement imprévisible². Déjà, je tentais d'établir une théorie intersubjective de l'échange textuel, opposant l'auteur réel à l'auteur idéal

¹. *La polka piquée* (Lausanne : L'Age d'Homme, 1982).

². *Textual Communication : A Print-Based Theory of the Novel* (Londres : Routledge, 1991). Voir annexe.

reconstruit par le lecteur, et je montrais le rôle que jouait la censure dans ce processus. Cette démarche, actuellement fort prisée de certains philosophes ou sociologues comme Bourdieu, Debray ou Chartier qui veulent se faire une place dans le champ littéraire, ne me donnait pas entière satisfaction car elle ne me procurait pas le même plaisir jubilatoire que la première. L'art ayant quelque chose à voir avec la jouissance, je me dis alors qu'il devait être possible de concilier ces deux approches apparemment si étrangères l'une à l'autre. Mais cela supposait que j'envisage le texte littéraire, le roman plus particulièrement, comme interface, comme lieu de rencontre entre deux désirs et deux volontés de pouvoir.

Petite parenthèse qui a son importance : ce livre n'a été intitulé *La figure de l'auteur* qu'après coup. J'écrivais en fait un ouvrage sur "la censure de l'auteur" dans lequel je souhaitais dénoncer la cécité et la suffisance d'une certaine critique déconstructionniste ; de fil en aiguille, j'en étais arrivé à montrer que la censure qui s'était exercée contre le genre romanesque, tant à l'époque de *Fanny Hill*, qu'à celles de *Madame Bovary* ou d'*Ulysse*, relevait peut-être d'une même volonté d'imposer le silence à l'auteur. Le livre prit donc graduellement des proportions beaucoup plus importantes que prévu mais il se divisait en deux parties aisément détachables l'une de l'autre qui sont devenues respectivement *La figure de l'auteur* et *Roman et censure, ou la mauvaise foi d'Eros*. Gérard Genette, qui avait pourtant accepté le principe d'un ouvrage sur la censure, n'a voulu retenir que la première partie, plus narratologique et plus genettienne même si elle critique très librement la théorie énoncée dans *Figures III*.

Puisque, ainsi que l'explique Deleuze dans *Logique du sens*, "on ne peut dire une chose et son sens à la fois", je vais essayer d'explicitier le sens pour moi maintenant de ce que j'ai écrit dans cet ouvrage il y a plus de trois ans et de préciser les contours, parfois flous je le reconnais, de cette figure de l'auteur. En me relisant, je constate d'abord que j'ai voulu mettre en place un dispositif me permettant de prendre l'auteur en défaut, à revers en quelque sorte, et d'identifier les marques de sa mauvaise foi : je ne cherche pas tant à dénoncer l'imposture de ceux qui font l'impasse sur lui qu'à identifier les indices de sa propre fuite afin d'assumer ma propre autorité analytique par rapport à lui. Cependant, je ne m'attache pas, comme Didier Anzieu dans *Le corps de l'œuvre*, à sonder l'inconscient de l'auteur, "réalité vivante et individuelle, dit-il, qui donne à un texte sa vie et sa singularité"³. Je n'utilise pas le texte pour aller vers l'auteur, comme il le fait, usant de son double statut de psychanalyste et de littéraire ; non, je m'installe durablement dans une sorte de tête-à-tête avec le texte dont je refuse de croire, comme le prétendait Barthes, qu'il puisse tenir uniquement dans le langage, à la différence de l'œuvre qui, elle, tiendrait dans la main.

En fait, et c'est là que je suis en rupture par rapport aux théories dérivées de la linguistique ou de la philosophie du langage, je refuse de croire qu'un texte littéraire puisse n'être qu'un édifice langagier, et les personnages de simples "êtres de papier". Je veux bien admettre, avec Heidegger, repris par Jean-Jacques Leclercle, que "*die Sprache spricht*", mais je refuse de croire que, dans un texte littéraire, il n'y a que la langue qui parle. Prenons par exemple le cas du style indirect libre et des théories qu'en ont proposées les linguistes, Ann Banfield et Monika Fludernick notamment : pour ces théoriciennes, il est impératif d'exclure de l'analyse tout élément qui ne relève pas stricto sensu de la linguistique des énoncés. Or, ainsi que je l'ai montré dans le chapitre IV de *La figure de l'auteur*, il est impossible de comprendre les textes écrits dans ce style si on ne les replace pas aussi dans deux autres systèmes : le système psychologique et contextuel propre à chaque roman, et le système poétique qui intègre et fait bouger une foule de conventions littéraires. La langue continue certes de parler dans ces textes, mais elle ne parle pas dans le vide. Ce sont toujours, en définitive, des sujets qui la font parler. Je note d'ailleurs que les déconstructionnistes ne sont jamais aussi à l'aise que lorsqu'ils travaillent sur de la poésie ou sur des textes courts, généralement non narratifs et non discursifs : les jeux auxquels ils se livrent alors sont parfaitement légitimes, mais ils perdent une partie de leur efficacité face aux textes romanesques qui, eux, sont habités par une multitude de discours, lesquels s'enchevêtrent de manière souvent inextricable. Vouloir réduire les fractures et les ruptures discursives qui en font la trame, c'est nier leur infinie complexité et se priver de la jouissance esthétique la plus intense que nous procure ce genre littéraire.

Je pars donc de l'idée qu'un roman moderne, à la différence d'une romance médiévale ou d'un roman grec ou latin, est le résultat d'un tissage serré de discours (Barthes parle de l'*hyphos* dans *Le plaisir du texte*). C'est là sa spécificité par rapport à la poésie et au théâtre, lesquels empruntent parfois ses procédés, les contaminations ne manquant pas entre les genres. Sans doute pourrait-on élaborer

³. *Le corps de l'œuvre* (Paris : Gallimard, 1981), p. 12.

une théorie de la figure de l'auteur en milieu poétique ou théâtral, mais il faudrait pour cela procéder d'une tout autre manière sans doute. Dès lors que le roman moderne, depuis *Don Quichotte*, *Pamela* ou *Tristram Shandy*, se caractérise par un enchevêtrement de discours, il faut, en même temps qu'on fait parler la langue, laisser parler les sujets qui tiennent et sont tenus par et dans ces discours : c'est ce que j'ai modestement tenté de faire dans ce livre, conscient du risque qu'il peut y avoir à faire parler les autres, à leur attribuer un vouloir dire et des non-dits. Jamais je n'ai dissimulé les traces de mon implication personnelle dans ce travail : je n'ai pas essayé de faire fonctionner les discours des personnages ou des narrateurs à vide ni de gommer les coordonnées déictiques où ils s'inscrivent. Ma place en tant que lecteur et analyste est historiquement et psychologiquement marquée, ne serait-ce que dans la critique que j'adresse à certaines outrecuidances du moment. Cependant, je me suis aussi livré à un travail d'analyse important, au plus près du texte, afin d'échapper autant que faire se peut aux pièges de mon propre narcissisme.

C'est donc au fur et à mesure que je progressais dans mon analyse que j'ai fini par buter sur la figure de l'auteur ; mon introduction, écrite après coup comme il se doit, peut donner le change à cet égard. Je ne suis pas parti de ce concept, mon "*working title*" ayant été, je le rappelle, "La censure de l'auteur" : il s'est imposé peu à peu à moi lorsque, procédant à un travail de sape énonciative, je me suis heurté à des mots, des énoncés, des insistances, des résistances, des dénégations, des désirs qui ne relevaient ni du narrateur homodiégétique ni des personnages eux-mêmes, mais qui influençaient puissamment mon mode de lecture et transformaient l'économie générale du texte lui-même. Ma méthode, partiellement influencée par les techniques de l'analyse conversationnelle et par la psychanalyse, n'est pas une analyse de type pragmatique telle que la pratique Umberto Eco, ni de type "réceptionniste" à la Iser, pour la simple et bonne raison qu'elle intègre l'auteur comme figure dans les mécanismes de l'interlocution.

La formule que je viens d'utiliser ("l'auteur comme figure") demande à être explicitée plus que je ne l'ai fait, sans doute, dans mon livre. Je me permets de revenir sur certains passages de ma conclusion qui, aujourd'hui, me paraissent trahir une certaine paresse de pensée ou tout simplement mon incapacité d'alors à pousser plus loin la formulation de ma théorie :

L'insistance de l'auteur réel à surdéterminer son texte et à en faire un écran efficace contre l'ingérence, mais non contre l'amour ou l'admiration du lecteur, l'a conduit à projeter dans son texte son moi idéal, cela même que, dans mon activité de lecture, je déchiffre comme figure (ce qui tient lieu de)⁴.

Cette jouissance ne doit pas provenir cependant d'une appropriation jubilatoire du texte mais d'une coopération réussie avec ce sujet in-texte que j'appelle avec Barthes la figure de l'auteur⁵.

Ce second passage reprend, sous une autre forme, une définition proposée dans mon introduction : "La figure de l'auteur telle que je viens de la définir (c'est-à-dire l'auteur reconstruit comme principal sujet énonciatif du texte dans l'acte même de lecture) est inextricablement liée à la censure."⁶

Dans ces passages, il y a, je le reconnais, un certain flottement : peut-on dire que la figure de l'auteur correspond au moi idéal que l'auteur cherche à projeter dans son texte ? En partie, peut-être, mais pas totalement : lorsqu'un Flaubert se projette dans son texte sous les traits de sa "petite femme", comme il dit, il présente en fait une image vulgaire et dépravée de lui-même ; même chose pour Nabokov par rapport à Humbert Humbert dans *Lolita*. J'ai d'ailleurs partiellement amendé ce propos en faisant référence, dans ma conclusion, à la théorie des moi partiels proposée par Freud. Ce passage montre que j'oscille parfois entre une poétique (une théorie de la production de l'œuvre par l'auteur) et une poétique de l'échange où l'interface, le texte, occupe la première place.

Le deuxième et le troisième passages posent des problèmes autrement plus difficiles à résoudre : je fais de la figure de l'auteur un énonciateur du texte tel que je l'énonce moi-même en tant que lecteur. Autrement dit, la figure paraît totalement solidaire de mon acte de lecture ; on pourrait être tenté de dire alors que cette figure n'est que la projection de mon moi idéal pris dans le défi du jeu textuel. Si cela était, je serais mal venu de faire le procès du déconstructionnisme et de ses avatars féministes ou post coloniaux. Mais c'est oublier tout ce que je dis par ailleurs concernant la

⁴. *La figure de l'auteur* (Paris : Seuil, coll. "Poétique", 1995), p. 243.

⁵. *Ibid.*

⁶. *Ibid.*, p. 22.

surdétermination du texte, principe sur lequel ne s'appesantissent jamais les théories auxquelles je viens de faire allusion. Le texte insiste, résiste, quoi qu'on dise, et nous ne nous donnerions pas tant de peine à lui faire rendre gorge, à grand renfort de théories en tout genre, si ce n'était pas le cas. En somme, je considère, avec Sean Burke⁷, que la critique, au lieu de considérer la mort de l'auteur comme allant de soi, contribue à son insu à fonder le mythe d'un auteur tout puissant et fort intimidant.

La figure de l'auteur telle que je l'entends (et là je m'efforce de dire le sens de ce que j'ai écrit, mon propos d'alors n'étant pas aussi limpide que je le souhaiterais maintenant) est un lieu énonciatif en même temps qu'un sujet d'énonciation reconstitué par le lecteur dans son acte de lecture. Ce sujet ne peut être assimilé à l'auteur réel, même si, dans certains cas, nous découvrons après coup, à travers la recherche biographique, qu'il partage beaucoup de ses désirs et de ses résistances. Autrement dit, la figure de l'auteur, à la différence de l'auteur à la Lanson, ne constitue jamais une explication de l'œuvre, le puits de sens dans lequel doit puiser le lecteur pour percer le sens du texte. Je ne m'appuie pas sur la théorie de l'intentionnalité pour la définir, même si je reconnais, par ailleurs, que la surdétermination du texte a quelque chose à voir avec cette intentionnalité. Je demeure délibérément du côté lisant du texte romanesque, me réservant la possibilité de confronter après coup le vouloir dire de l'auteur réel tel qu'il transparaît dans ses textes non-fictionnels avec les effets de sens que j'ai pu dégager de mon analyse tandis que je tentais de reconstituer la figure de l'auteur. C'est ce que j'ai tenté de faire, par exemple, dans le dernier chapitre de *Nabokov our la tyrannie de l'auteur*. Cette confrontation fait inmanquablement apparaître les écarts qu'il peut y avoir entre l'auteur réel et la figure telle que je la reconstitue, écarts qui sont dus tant aux discordances entre conscient, préconscient, inconscient, qu'aux décalages entre temps de l'écriture et temps de la lecture, et aussi, pour une part non négligeable, à mes propres désirs, présupposés et préventions de lecteur.

Ce que je vise, cependant, dans ma reconstitution de la figure, c'est bien l'auteur réel en tant que déchiffrable à partir du texte : je sais que le sens pour moi du texte est une réécriture transitoire de ce texte qui ne saurait faire loi ; mon apport a été souhaité, désiré, mais demeure malgré tout transitoire, voire superflu. Ma revendication présente ne peut avoir une légitimité égale à celle de l'auteur absent : je peux donner du jeu au texte mais il me manquera toujours des cartes pour expliquer ce qui le surdétermine et l'articule. En d'autres termes, le sens pour l'auteur (je ne dis pas le sens voulu par l'auteur, puisque son inconscient, sa langue et son encyclopédie y travaillent autant et parfois plus que son vouloir dire) est un sens déposé de façon plus légitime, plus durable que celui que moi, en tant que lecteur, suis amené à construire. Refuser cette légitimité, c'est s'exposer à l'imposture. Certes, on compensera en partie cette imposture en montrant, dans une optique formaliste et marxiste, que l'œuvre est faite du tissage de la langue, des intertextes et de l'encyclopédie, mais le mal sera fait. L'approche que je propose ne prétend pas faire l'impasse sur tous ces éléments constitutifs, mais elle vise à n'en pas faire le tout du texte : ce ne sont pas eux qui ont composé *Ulysse*, c'est James Joyce, être désirant et très cultivé s'appropriant la langue, les intertextes et l'encyclopédie et cherchant, par-delà son texte et la mort, à être aimé de ses lecteurs dont il ne pouvait, à l'avance, imaginer toutes les attentes et les prétentions. Vouloir déconstruire le texte uniquement de mon point de vue, en mobilisant les ressources des présupposés, c'est l'énoncer avec outrecuidance en mon nom propre, car je restreins fatalement mon examen à un nombre très limité, arbitrairement choisi, d'énoncés ou de mots pour amorcer mon interprétation. C'est me condamner à une lecture à jamais fragmentaire et complaisante.

La figure de l'auteur, en tant que cible, m'empêche de délirer. Elle est la présence pour moi dans le texte d'un énonciateur premier tel que je le reconstitue dans mon acte de lecture. Là, je m'en prends bien sûr à Derrida et à sa critique du phonocentrisme. Il avait raison à la fin des années soixante de dénoncer le phonocentrisme intentionnaliste sur lequel s'appuyait toute la critique lansonienne : le sens du texte n'est pas tenu par la voix, la loi de l'auteur, j'en conviens parfaitement. Mais s'imaginer qu'il puisse dépendre en totalité de la voix et de la loi du lecteur, lequel ne doit puiser pour son analyse que dans les trésors de la langue ou de l'encyclopédie, c'est tomber avec arrogance dans l'extrême inverse. La présence que je reconstruis dans le texte ne doit rien à l'intentionnalité à laquelle était ardemment attaché Lanson ; elle part de mon énonciation du texte et de ma quête de l'énonciateur premier en tant que sujet de son inconscient. Si j'étudiais de la poésie, je m'égarerais, bien évidemment, mais il se trouve que je travaille sur le roman, c'est-à-dire sur un enchevêtrement de

⁷. Sean Burke, *The Death and Return of the Author* (Edimbourg : Edinburgh University Press, 1992), p. 26.

discours. Là, la censure joue à plein, ainsi que je l'ai expliqué dans *Roman et censure* ; je suis donc tout naturellement porté à m'intéresser moins à la langue et à l'encyclopédie qu'aux désirs et aux préventions cryptés dans le texte, désirs et préventions que mon travail sur l'encyclopédie et la langue va, dans une certaine mesure, me permettre de mieux appréhender. Ce qui est une fin en soi pour un déconstructionniste n'est, pour moi, qu'un moyen pour m'approcher de l'auteur réel à travers sa figure.

La figure auctoriale n'est donc pas, au bout du compte, un des actants greimassiens, lesquels n'ont de pertinence que dans le récit et non dans le discours : c'est un sujet partiellement mais pas totalement fictif, représentant l'auteur réel ici-pour moi-maintenant, que je reconstitue au terme de mon analyse. Dans l'entre-deux, représenté par les deux adverbess de ma phrase précédente (partiellement, pas totalement), naît l'effet de fiction, indissociablement lié à la mauvaise foi de l'auteur. En somme, je ne diffère pas tellement du psychanalyste qui, après des années d'écoute et d'échange, amène son patient à comprendre ce qu'il ignorait sur lui-même, faisant naître, à travers le transfert, un sujet partiellement nouveau, dans la mesure au moins où il est censé savoir. Je ne fais pas la psychanalyse de l'auteur, comme le fait Anzieu avec sa poïétique, mais j'analyse le texte et vais à la rencontre d'un patient qui se dérobe et que, en l'absence de l'auteur réel à qui je ne puis demander des comptes, j'appelle la figure de l'auteur.

Pour démontrer le caractère opératoire de ce concept, je ne retiendrai que deux principes énoncés dans mon livre : celui de l'ouverture du texte à ses marges et celui de la superposition des énonciateurs. Dans mon premier et mon second chapitres, je m'attache à montrer que le texte romanesque — car il s'agit toujours de lui — est ouvert non seulement sur son après, comme nous le savions depuis longtemps, mais aussi sur son avant. L'analyse des paratextes, des seuils pour reprendre la terminologie de Genette, démontre à l'évidence qu'il n'existe pas de solution de continuité rigoureuse entre le discours d'auteur tel qu'il s'affiche dans une préface à la James, qu'elle ait été publiée en même temps que le texte ou après, et le discours romanesque proprement dit, qu'il soit à la première ou à la troisième personne. Dans tous les cas, le lecteur se rend compte que l'auteur réel cherche désespérément à couper le cordon qui l'unit à son texte et, au bout du compte, au lecteur auquel il semble dire, d'un air un peu condescendant : “*Do I know you ?*” C'est à travers ces seuils où l'auteur réel distribue, généralement à son insu, ses moi partiels que commence à prendre forme la figure de l'auteur.

Cela m'amène à prendre quelques précautions lorsqu'il s'agit de définir les énonciateurs qui s'affichent ou se trahissent dans la boîte noire du texte. La narratologie, branche particulière de la sémiotique, a indirectement encouragé une certaine cécité analytique en développant sa typologie des actants narratifs et en faisant croire qu'il ne pouvait y avoir de chevauchements dans les discours. J'ai donné maints exemples de ces chevauchements dans mon livre ; j'ai montré par exemple que, dans *Madame Bovary* (et ce serait encore plus vrai peut-être dans *L'éducation sentimentale*), il se produisait des glissements extrêmement subtils entre le “nous” inaugural renvoyant à un témoin spécifique de l'arrivée de Charles à l'école, le “on” journalistique ou historique, le “il” du réflecteur qui, dans le cas de la “baisade” cache mal le “je” de l'auteur (j'analyse ce dernier avatar dans *Roman et censure*). Le concept de la figure auctoriale me permet de mettre en communication toutes ces instances puisque ces pronoms renvoient à des images transitoires ou partielles de cette figure. Autrement dit, mon analyse n'est plus un simple délire complaisant, c'est une quête angoissée en même temps que jouissive de l'autre. Et je peux apporter à cette entreprise tous les instruments méthodologiques proposés par la linguistique, la philosophie, la psychanalyse, la sociologie, que sais-je encore ? Cependant, au lieu d'utiliser ces outils pour m'appropriier le texte, je m'en sers pour approfondir la qualité de mon échange avec l'autre toujours en fuite.

Ce que je stigmatise, en somme, dans cet ouvrage, c'est la dérive critique, attisée par des effets de mode, dont j'ai été témoin depuis une trentaine d'années et qui aboutit maintenant à un périlleux éclatement des stratégies pédagogiques. Je ne prêche évidemment pas pour un retour à une doxa dont on n'a vu qu'elle ne menait à rien sinon à faire rentrer la littérature dans le lit de Procuste de l'institution universitaire et politique du moment. Je ne souhaite pas que l'on réduise le nombre et la variété des points d'attaque du texte, bien au contraire ; je prétends seulement que, sous prétexte de libéralisme ou d'épicurisme esthétique, on a mis en place un certain nombre de discours critiques qui tournent à vide, discours qui ne parlent que d'eux-mêmes et plus des textes. A preuve certaines thèses de nos jeunes chercheurs où l'on voit sans cesse remis au goût du jour les principes de la *tabula rasa* : je suis le premier à parler de tout cela, entend-on dans ces textes, c'est pourquoi je n'ai même pas à me donner la peine de citer ceux qui, dans ce champ littéraire, m'ont précédé. Il suffit bien souvent d'une

caution théorique comme celles de Lacan, de Deleuze, de Lévinas, d'Iser, pour ne citer que quatre approches radicalement opposées qui trouvent leurs fondements dans autant d'encyclopédies possibles, pour légitimer son propos et faire taire tous les critiques, non cités, qui ont précédé. D'ailleurs, de nombreux thésards ne prennent même pas cette précaution, caricaturant ainsi les pratiques de certains de leurs aînés. Le texte littéraire n'est plus, dans bien des cas, qu'un maigre prétexte à des jongleries intellectuelles qui, malheureusement, ne laissent aucun reste, aucune trace non plus puisqu'elles sont vouées à ne trouver aucun écho chez les critiques à venir. On en arrive ainsi à n'écrire plus que pour soi, en toute irresponsabilité, ce qui est contraire à toute pratique scientifique, humaniste ou esthétique.

Cela pose, bien évidemment, la question du statut politique (au sens large du mot) du texte et de la fonction idéologique et sociale des critiques et des pédagogues. Dans le splendide isolement de nos universités où nous n'avons que peu de comptes à rendre à la société et même, dans certains cas malheureusement, à nos propres étudiants, nous réduisons trop souvent la critique littéraire à un jeu de l'esprit quelque peu gratuit sans nous soucier de la légitimité et de la pertinence de nos discours. Je ne milite pas ici, on l'aura compris, en faveur d'une pré-professionalisation de l'enseignement de la littérature (et cela n'est pas une dénégation, l'algèbre de mes énoncés en fait foi), mais j'estime que nous devons recentrer notre pratique autour du texte plutôt qu'autour de la critique et de la théorie dont je reconnais par ailleurs qu'elles sont l'une et l'autre indispensables. Nous devons cesser de croire que le texte ne tient que dans le langage pour l'un, que dans l'inconscient pour l'autre, que dans la métaphysique pour un troisième, etc. Le texte, dans les pratiques qui sont les nôtres, n'est pas un objet sans passé, sans histoire, sans auteur, et il ne se situe pas dans une marge socioculturelle où chacun serait libre de faire son miel comme il l'entend. Notre marge de liberté existe, fort heureusement ; les figures de l'auteur, par exemple, ne sont pas toutes, je le concède, des figures obligées, mais il en est de très nombreuses qui le sont et face auxquelles la critique demeure trop souvent aveugle.

Tout le débat se situe en fait entre l'analyse et l'interprétation, ainsi que je l'ai compris en lisant certains de mes critiques, Brian McHale et André Bleikasten en particulier. On voudrait me faire dire que je considère le sens du texte comme étant tenu une fois pour toutes par l'auteur, réel celui-là. Je n'ai jamais rien prétendu de tel. J'ai simplement voulu montrer qu'il existait, au cœur même du texte, des surdéterminations beaucoup plus nombreuses que celles retenues généralement par la critique et que ces surdéterminations, fruits d'une volonté lucide ou d'un inconscient délirant peu m'importe, devaient être minutieusement identifiées et analysées avant même que nous puissions entreprendre ce que l'on est convenu d'appeler une interprétation. Trop de critiques s'adonnent, avec une jubilation mal dissimulée, à l'interprétation avant même que d'avoir véritablement lu et analysé le texte. Certes, je sais pertinemment que la lecture et l'analyse sont des pratiques qui sont elles-mêmes nourries de théorie littéraire ou philosophique et que nous ne lisons jamais seuls et naïvement un texte, mais trop de lecteurs font comme si cette première analyse allait de soi. Je constate, par exemple, que la critique joycienne, française notamment, fait souvent l'impasse sur les problèmes stylistiques et discursifs dans *Ulysse*⁸. Ces critiques, qui semblent comprendre ce roman ou encore *Finnegans Wake* avec la même facilité que le commun des mortels comprend un Stephen King ou une Patricia Cornwell, pratiquent souvent, et avec un brio incontestable, ce que j'appellerais des figures libres, isolant un certains nombres de mots et jouant avec eux au moyen de glissements lexicaux ou étymologiques subtils qui peuvent donner le change, surtout lorsqu'il s'agit de romans. Ces pratiques relèvent du badinage intellectuel et de l'interprétation personnelle mais font l'économie, à tort selon moi, de l'analyse.

Et pour procéder à l'analyse d'un texte, il n'existe peut-être pas de meilleur moyen que d'examiner attentivement les choix d'écriture qui se présentaient à l'auteur et dont, bien souvent, le texte final garde la trace. Pour analyser en première instance un roman comme *A Portrait of the Artist as a Young Man* ou encore *To the Lighthouse*, tous les deux écrits à la troisième personne, il est très instructif de procéder par exemple à une réécriture du texte à la première personne ou d'adopter de nouveaux réflecteurs : cela permettra de donner à la langue et à l'encyclopédie le jeu énonciatif qui leur manquait et de comprendre mieux certains modes de fonctionnement du texte. J'estime donc, avec Henry James, que le critique doit s'essayer à la création ou à la recréation s'il veut mieux comprendre le texte. La critique demeurera partiellement stérile, selon moi, si elle ne permet pas d'améliorer la compétence des lecteurs, d'une part, et si, d'autre part, elle n'incite pas un certain nombre d'entre eux à tenter l'aventure de l'écriture. C'est peut-être parce que notre critique française de ces trente

⁸. Voir à ce propos *Ulysse à l'article*, édité par Daniel Ferrer, Claude Jacquet et André Topia (Tusson : Dulérot, 1991). Voir en particulier l'article de Régis Salado sur les "Monologues antérieurs".

dernières années s'est laissée gagner par la science et par la philosophie que notre création romanesque s'étirole. La critique doit être un défi pour les créateurs, pour les romanciers en la circonstance : en proposant des modèles d'analyse plus sophistiqués, elle oblige ceux-ci à inventer des stratégies encore plus sophistiquées pour interdire l'accès à leur for intérieur et composer des textes qui résistent et donc qui durent. La critique déconstructionniste me paraît souvent stérile, justement, parce qu'elle ne se situe pas en position dialectique par rapport à la création.

Petite parenthèse qui a son importance : je constate que les Joyciens déconstructionnistes que j'évoquais plus haut ne rechignent pas à pratiquer la génétique textuelle. Preuve, s'il en fallait encore, qu'ils ont dû percevoir, inconsciemment peut-être, les limites de leur modèle critique. La génétique textuelle se situe, quoi qu'on dise, dans une problématique de production et devrait mener à la reconnaissance de la figure auctoriale telle qu'elle se profile à travers les couches textuelles. Elle préfère, cependant, maintenir le silence sur cette figure pour mettre l'accent sur les modes d'engendrement de ces textes, sur la machine textuelle solidaire à son tour de la langue et de l'encyclopédie. Déni flagrant, cette fois, même si la démarche, pas si révolutionnaire que cela, laisse présager un avenir moins sombre pour la critique.

Nous devons comprendre, me semble-t-il, que la critique et la théorie littéraires n'ont pas seulement une fonction para-philosophique ou une finalité jouissive : elles ont aussi et surtout une finalité pédagogique, tant par rapport aux lecteurs dont il s'agit d'améliorer la compétence de lecture, que par rapport aux écrivains en herbe ou même à ceux qui sont déjà bien établis. En se libérant de la doxa de la pédagogie lansonienne, la critique française a pu créer des systèmes d'analyse et des concepts théoriques très utiles et qui ont fait le tour du monde, mais je crains que cette libération ait maintenant atteint ses limites. Le militantisme dont je fais preuve dans *La figure de l'auteur* est à la mesure de ma frustration face à de nombreux textes critiques contemporains, certes fort intelligents mais, en définitive, très futiles. Ça parle, mais surtout à celui qui écrit et peu aux lecteurs. Je veux bien reconnaître que les textes littéraires des siècles passés sont à réinventer par chaque nouvelle génération en fonction des modèles d'analyse et des savoirs dont on dispose, mais pourquoi ne les lirait-on pas d'abord avec les codes de l'époque ? Car toute leur chaîne linguistique n'a de sens, en première instance, que par rapport à ce contexte, quoi que nous en fassions nous-mêmes ensuite. Ceci n'est qu'un exemple de ce que je veux dire quand je prétends que l'analyse doit précéder l'interprétation. La figure de l'auteur telle que je la conçois n'est donc pas un principe explicatif mais un principe d'exigence et d'économie qui permet de recentrer toute notre pratique critique et surtout pédagogique.

Sans doute puis-je paraître à certains comme un repentir du structuralisme, un affreux réactionnaire et un empêchement de délirer en rond. Un prof. un peu trop sérieux qui se serait égaré dans le champ de la théorie littéraire. Ce n'est pas totalement faux. Je pense d'ailleurs que si Genette a souhaité publier ce livre dans cette collection "Poétique" qui a tant contribué à la révolution structuraliste c'est un peu pour marquer sa désillusion actuelle vis-à-vis du modèle dont il a été un des plus fervents apôtres. Je suis personnellement beaucoup moins blasé : je crois que le balancier de l'histoire commence à se retourner et que toutes ces pratiques, même les plus narcissiques, ne seront pas vaines. Il faut, je pense, que nous nous interroguions sur le place et le rôle politique, au sens fort du terme, du fait littéraire et des pratiques qui en dérivent ou l'entourent et que nous cessions de nous comporter en danseuses de notre culture. Le degré zéro de la pensée politique actuelle que l'on se plaît tant à dénoncer, surtout en période de campagne électorale, n'est pas sans rapport avec le narcissisme et le désengagement de la critique littéraire. Bourdieu et Baudrillard nous aident, chacun à sa façon, à comprendre la vanité de beaucoup de nos entreprises. Comment pourrions-nous espérer participer à la fondation de discours forts si nous continuons à promouvoir des pratiques culturelles et pédagogiques totalement fragmentées et individualisées ?

Cela, je ne l'avais pas dit dans *La figure de l'auteur* mais je l'ai clairement laissé pointer dans l'ouvrage suivant, *Roman et censure*, où je stigmatise la mauvaise foi de l'auteur autant que celle des juges ou des hommes politiques qui s'en prennent aux romans sexuellement explicites ou encore celle des critiques qui s'en font les avocats. La littérature est un espace ouvert où s'ébattent les passions, les frustrations, les désirs et les idéaux de toute une société ; cela, on le savait encore il y a une ou deux générations, mais on feint trop souvent de l'ignorer maintenant. La critique littéraire n'évolue pas dans un non-lieu idyllique où la jouissance de chaque praticien serait une fin en soi : elle a une responsabilité politique au même titre que tous les discours institutionnels. La figure de l'auteur possède une fonction opérationnelle, comme l'explique Foucault : elle constitue "un principe

d'économie dans la prolifération du sens"⁹. Et si je n'étais toujours pas parvenu à prouver l'existence et l'efficacité opérationnelle de cette figure auctoriale, je m'en remets, avec un brin d'humour non dépourvu de prosélytisme, à cette parabole, extraite du *Don* de Nabokov, pour tenter une dernière fois de faire douter les sceptiques ; elle met en scène un mourant qui cherche désespérément à se convaincre de l'inexistence de Dieu :

Il poussa un soupir, il prêta l'oreille aux gouttes d'eau qui dégoulaient et tambourinaient de l'autre côté de la fenêtre et il répéta avec une extrême netteté : "Il n'y a rien. C'est aussi clair que le fait qu'il pleut."

Et pendant ce temps, dehors, le soleil printanier frappait les tuiles des toits, le ciel était langoureux et sans nuages, la locataire de l'étage supérieur arrosait les fleurs sur le bord de son balcon, et l'eau dégoulinait en tambourinant¹⁰.

⁹. *Dits et écrits*, Vol. I (Paris : Gallimard, 1994), p. 811.

¹⁰. *Le Don*, trad. par Raymond Girard, in *Le Don, Lolita, Pnine*, (Paris : Gallimard, coll. "Biblos", 1991), p. 389.