

Utilité de la recherche des sources pour la compréhension des œuvres littéraires

Lorsqu'on rencontre, sous la plume (de Valéry), quelque boutade, par exemple contre la recherche des sources, il ne faut pas trop s'émouvoir. Valéry prétend que signaler chez Lamartine « un hémistiche qui existe chez Thomas, c'est une opération purement matérielle, c'est une manière de superposition à quelque modèle ». Mais enfin, qui donc, quand l'occasion s'en est présentée, a admis, ou presque, que Dickens avait volé tel détail à la *Notre-Dame* de Hugo ? qui s'est penché sur les livres pour leur demander des forces ? « La nature propre y puisera des formes de parler ou de penser. Il faut bien nous accroître de ce que les autres ont vu. » De qui encore cette frappante maxime ? « Rien de plus *soi* que de se nourrir des autres. Mais il faut les digérer. » Et si nous cherchons enfin le pourquoi de ces emprunts, quelle meilleure explication que celle-ci (elle justifierait jusqu'au plagiat) : « Nous trouvons « justes » ou « bonnes » les idées qui étaient en puissance dans notre être et que nous recevons d'autrui. C'est notre bien. Un hasard seul a fait qu'un autre les eut avant nous, hasard comme celui d'une date de naissance... Nous les reconnaissons en nous. » Je voudrais qu'on me permît d'ajouter à cette analyse cette autre pensée profonde de Valéry : « Le mystère du choix n'est pas un moindre mystère que celui de l'invention, en admettant qu'il en soit bien distinct. »

Nous voilà donc à l'aise pour rechercher, dans une œuvre, ce qui lui vient d'autrui. Ce n'est pas une comparaison spatiale de superposition qui convient en la circonstance, mais une image musicale. Il nous plaît de distinguer dans une œuvre toutes les voix qui la composent, comme la part de chaque instrument dans un orchestre : a-t-on jamais vu que cette analyse ait nui à la jouissance du connaisseur ? Osons le dire : sans l'étude des sources, la critique va dans la nuit, ne sachant jamais à quoi elle a affaire ou à qui. Que n'a-t-on pas écrit sur les *Chimères* de Nerval, jusqu'au jour où l'on découvre qu'elles ne sont ni poésie pure, ni poésie automatique, ni poésie de rêve, ou de folie, mais qu'elles sortent d'un dictionnaire alchimique que l'auteur avait sur sa table ! On croit avoir affaire à Clément Marot, et c'est Jean Lemaire qui parle ; à Stendhal, et c'est Lanzi ; à Musset, et c'est M^{me} de Girardin. Personne ne supporterait, dans la vie courante, cette continuelle méprise. Le fameux « C'est toi qui l'as nommé » de Phèdre à Cénone, Racine n'a pas eu même à l'adapter d'Euripide, un autre l'avait fait pour lui : Gabriel Gilbert, à qui l'on doit cet hémistiche. En vérité n'est-il pas temps que justice se fasse envers ces exploités, ces absorbés ? Valéry terminait ainsi sa phrase sur la digestion intellectuelle : « Le lion est fait de moutons assimilés. » Eh bien, nous nommons les moutons. Ce n'est pas un attentat.

Prenons les choses de plus haut. Qu'une beauté soit sortie de ce cerveau ou de cet autre, qu'importe après tout, puisque c'est toujours d'un cerveau d'homme ? Je ne suis pas sûr que telle parole de la Bible ait été dite par le personnage à qui on l'attribue : qu'importe après tout, si c'est un homme, un homme de bonne volonté, qui l'a trouvée dans la sincérité de son cœur ou la soudaine élévation de son âme ? Non, ces transferts ne sont point impies : il y a quelque chose de plus grand que les grands hommes, c'est l'esprit humain.

R. Barthes :

La mort de l'auteur

[r-] 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 lecteurs, 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 Tchaitkovski, c'est son vice : l'explicitation 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 mallar-

méenne, 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 supersession. 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 Montesquieu, mais que Montesquieu, 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 / e : 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.

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 original; 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'est elle-même qu'un dictionnaire tout composé, dont les mots ne 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 scribe 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 suivie, « 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 faudrait mieux dire désormais l'*écriture*), en refusant d'assimiler 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.

[3]

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 parole, 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 une 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 tient rassemblées dans un même champ toutes les traces dont est constitué l'écrit. C'est pour quoi 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'antiphrases, 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.

MANTRIA

4^e trimestre 1968

Roland BARTHES, Œuvres complètes
vol. V (1966-1973) - Paris, Seuil, 1994