

Raphaël BARONI

REVENANCES DE L'AUTEUR...

Dans la préface de son roman *Le Monde selon Garp*, John Irving prétend qu'un adulte qui lit un roman, sauf à être désespérément inexpérimenté ou tout à fait innocent en la matière, est à même de comprendre qu'il n'importe guère de savoir dans quelle mesure le livre possède une dimension autobiographique. Pourtant, Irving reconnaît que quand des lecteurs en chair et en os rencontrent un auteur non moins charnel, la question ne manque pas de fuser : qu'est-ce que le romancier a mis de lui-même dans son œuvre¹ ? Dans un entretien avec Frédéric Martel, Michel Houellebecq a affirmé quant à lui que c'était difficile à croire, mais qu'à l'heure actuelle, il ne savait plus très bien ce qui, dans ses romans, relevait de l'autobiographie. Il ajoute par ailleurs être très conscient que cela n'a aucune importance². Umberto Eco, en tant que romancier, a déclaré pour sa part qu'il refusait désormais de répondre à la question : « Auquel de vos personnages vous identifiez-vous ? » La seule réponse possible, à ses yeux, était : « Aux adverbess, bien sûr³ ! » On peut au moins en déduire qu'il estime avoir créé des adverbess à son image, et que les lecteurs sont décidément bien acharnés à vouloir traquer les auteurs entre les lignes leurs romans. Ces quelques anecdotes m'amènent à poser une question double : pourquoi les auteurs semblent-ils vouloir dénier le droit à leurs lecteurs de s'intéresser à la manière dont la fiction est habitée par eux ? et pourquoi ces lecteurs ne parviennent-ils par à sortir de cette fascination biographique apparemment totalement hors de propos ? Sur un plan théorique, la question pourrait être posée en ces termes : qu'est-ce que l'auteur fait au lecteur que son œuvre toute seule est incapable de faire par elle-même ?

Pour comprendre le sens historique et les ramifications théoriques et pratiques de cette question, nous sommes contraints de suivre la faille d'une polémique très ancienne dont l'une des étapes majeures nous ramène à un changement de perspective épistémologique que la Nouvelle Critique, dans les années soixante du siècle passé, a réussi à imposer aux études littéraires. Peut-être faudrait-il remonter plus loin pour bien comprendre les enjeux profonds du débat, par exemple jusqu'au

¹ J. Irving, *Le Monde selon Garp*.

² « C'est ainsi que je fabrique mes livres », entretien de Michel Houellebecq avec Frédéric Martel, *Nouvelle Revue Française*, 548 (janvier 1999).

³ U. Eco, *Apostille au Nom de la rose*, p. 84.

Contre Sainte-Beuve de Marcel Proust, ainsi que nous y invite Dominique Maingueneau dans son dernier ouvrage⁴ ou alors jusqu'à l'émergence de l'esthétique romantique, ou même jusqu'aux fondements de la modernité, au moment où l'œuvre passe d'un statut de *Mimèsis* à celui d'un petit-monde créé par un auteur prométhéen (et c'est le filon suivi par Tzvetan Todorov dans son dernier ouvrage⁵).

Quelle que puisse être l'origine historique de cette faille entre l'œuvre et son créateur qui a conduit à la progressive autonomisation du texte littéraire, tout le monde semble s'accorder aujourd'hui pour critiquer ce repli textualiste et pour le juger caduc. Autant le dire tout de suite, nous sommes sans doute à l'aube d'un changement majeur de paradigme théorique et certaines certitudes anciennes doivent aujourd'hui être ré-interrogées à nouveaux frais. Les racines de l'émancipation du texte vis-à-vis de la biographie de l'auteur s'enfoncent donc profondément dans le terreau de l'histoire littéraire, mais cette libération n'apparaît jamais avec autant d'éclat qu'à l'époque où la Nouvelle Critique a cherché à rompre avec la méthode de Lanson. La faille y est plus apparente parce qu'il s'agit de la rupture la plus brutale, la plus fraîche dans nos mémoires – elle a même son slogan, inventé par Barthes, qui a déclaré « la mort de l'auteur » – et le combat a accouché d'une redistribution des cartes institutionnelles qui a durablement modifié les méthodes de recherche et l'enseignement de la littérature.

A cette époque, une question semblait devoir être définitivement bannie du champ de la réflexion littéraire : on a décrété sans valeur l'hypothèse d'une intention de l'auteur et contesté la pertinence de recourir à des données biographiques pour interpréter les textes. L'idée essentielle était d'opposer une lecture progressiste centrée sur le texte lui-même – dont les structures internes se révéleraient dans l'actualisation neutre et objective qu'en ferait un lecteur idéal, un spécialiste armé d'une batterie d'outils scientifiques – et une lecture jugée conformiste, qui tentait autrefois de déterminer le sens des textes en recourant à des données externes portant sur ses conditions de production. Comme à l'époque de la Réforme, on voulait donc en revenir à la lettre du texte, et ne plus se laisser abuser par des considérations mondaines concernant les auteurs.

Seulement, assez rapidement, les tenants du « close reading », d'une lecture thématique, immanente ou structurale, bref tous ceux qui avaient l'ambition d'atteindre le stade d'une lecture purement objective, se sont vus débordés par leur aile la plus radicale, et peut-être la plus conséquente : les œuvres se sont transformées en boîtes de pandores libérant tous les démons de la dérive interprétative et de la « différence » du sens. On voit bien comment le problème devait se poser inévitablement : rompre avec l'intention de l'auteur et déclarer, comme le faisait Roland Barthes, son « acte de décès », cela ouvrait de nouvelles potentialités pour la lecture, c'était un acte d'émancipation, pas seulement contre l'histoire littéraire à la Lanson, mais aussi, potentiellement, contre toute forme de

⁴ D. Maingueneau, *Contre Saint Proust, ou la fin de La littérature*.

⁵ T. Todorov, *La Littérature en péril*.

lecture savante. L'initiative transférée de l'auteur au lecteur faisait courir le risque, à plus ou moins brève échéance, de tout emporter, du moins tout ce qu'avait été capable d'élaborer la culture philologique en cherchant à reconstituer l'horizon du texte qui résiste à l'horizon du lecteur. Le texte menaçait de devenir un simple *stimulus* pour la dérive du sens. On n'osait plus affirmer, pour canaliser le flot interprétatif, que l'auteur n'aurait jamais pu penser cela ou que telle interprétation était un anachronisme flagrant, tout était permis au lecteur du moment que cela partait du texte.

Ceux qui n'avaient pas peur d'être emportés par le courant affirmaient que la parole écrite était plus propre que la parole orale, parce qu'elle était détachable du corps qui la produit, de la bouche pleine de dents et de fluides qui la profère et qui l'englué dans son origine. La parole écrite est portée sur un vaisseau de papier qui peut la faire dériver bien loin de son port d'attache, qui la fait s'éloigner encore davantage à chaque lecture. Les exemples d'une telle dérive ne manquent pas : de Sophocle à Freud, Œdipe s'est mué en l'icône d'une névrose infantile ; de Shakespeare à Schwarzenegger, Hamlet est passé de l'anti-héros au *Last Action Hero*. Et si l'auteur importe peu, pourquoi ne pas jouer au jeu des fausses attributions volontaires ? C'est le jeu auquel s'est prêté Borges pour enrichir « l'art figé et rudimentaire de la lecture par une technique nouvelle : la technique de l'anachronisme délibéré et des attributions erronées. »

Cette technique, aux applications infinies, nous invite à parcourir l'Odyssée comme si elle était postérieure à l'Enéide [...]. [Elle] peuple d'aventures les livres les plus paisibles. Attribuer l'*Imitation de Jésus-Christ* à Louis-Ferdinand Céline ou à James Joyce, n'est-ce pas renouveler suffisamment les minces conseils spirituels de cet ouvrage⁶ ?

Seulement la même réflexion nous invite à réfléchir sur l'importance cruciale de la signature de l'auteur en ce qui regarde le réglage de l'interprétation. En effet, si *Don Quichotte* n'avait pas été écrit par Cervantès au XVII^e siècle, mais par Philippe Ménard au XX^e siècle, nous ne le lirions pas du tout de la même manière. C'est ce que nous enseigne Borges dans ce célèbre passage tiré de la même nouvelle :

Comparer de Don Quichotte de Ménard à celui de Cervantès est une révélation. Celui-ci, par exemple, écrivit (Don Quichotte, première partie, chapitre IX) :

...la vérité, dont la mère est l'histoire, émule du temps, dépôt des actions, témoin du passé, exemple et connaissance du présent, avertissement de l'avenir.

Rédigée au XVII^e siècle, rédigée par le « génie ignorant » Cervantès, cette énumération est un pur éloge rhétorique de l'histoire. Ménard écrit en revanche :

⁶ J. L. Borges, *Fictions*, pp. 50-51.

...la vérité, dont la mère est l'histoire, émule du temps, dépôt des actions, témoin du passé, exemple et connaissance du présent, avertissement de l'avenir.

L'histoire, mère de la vérité ; l'idée est stupéfiante. Ménard, contemporain de William James, ne définit pas l'histoire comme une recherche de la réalité mais comme son origine. [...] Le contraste entre les deux styles est également vif. Le style archaïsant de Ménard – tout compte fait étranger – pêche par quelque affectation. Il n'en est pas de même pour son précurseur, qui manie avec aisance l'espagnol courant de son époque⁷.

En fait, la libération du sens de l'œuvre de l'emprise exclusive de l'intention présumée de son auteur (intention dont la reconstruction dépend autant de la lettre du texte que de données biographiques et historiques) aurait dû nous rendre attentifs à ce que l'attribution d'un texte à un auteur singulier faisait à la lecture. La question ne faisait pas problème tant que la question du sens n'était débattue que dans un cadre communicationnel, dans lequel on admettait que la forme cachait un fond, et qu'il était donc possible de lire entre les lignes pour retrouver *la pensée profonde du texte*, le sens codé de la métaphore qui, au fond, ne devait pas être bien différente de la pensée profonde de l'auteur. Mais on sait bien que les textes sont à double fond, à triple fond, à fond infini, et ce sens objectif, on ne le rencontre jamais. La philologie n'était qu'une tentative pour pallier la faiblesse des codes, pour compenser leur caractère historique, vieillissant, leur oubli et leur renouvellement inévitable, pour maintenir figé un sens qui se métamorphose sans cesse dans la différence de la communication.

La polémique lancée par la Nouvelle Critique, en rompant avec la philologie, aurait dû en fait poser cette question cruciale qui avait été masquée par la croyance en la pérennité et la naturalité du sens : qu'est ce que l'attribution du texte à un auteur fait à la lecture ? Mais cette question a été d'abord occultée, contournée, parce qu'on croyait encore en un sens objectivable, et ensuite elle a été ignorée par ceux qui préféraient célébrer la dérive du sens, sa libération, plutôt que de retrouver un sens conventionnel préfiguré par autrui. En ce sens, Antoine Compagnon a parfaitement raison de montrer dans *Le Démon de la théorie* que même les théories de la réception articulées à partir des années 1970, par exemple celles d'Ingarden, d'Eco, d'Iser, de Jauss ou de Barthes, ne font que recouvrir le problème de l'intention d'auteur sans le régler. Les modèles communicationnels qui ont continué à prévaloir après la révolution de la Nouvelle Critique ont par conséquent tué dans l'œuf une réflexion sur l'acte concret de la lecture et sur les effets que peuvent avoir les données biographiques dans la configuration de cet acte interprétatif.

C'est encore un adepte du « close-reading » qui nous a pourtant fourni la meilleure expérience empirique possible pour nous dévoiler la nature de ce que serait une lecture entièrement émancipée des données biographiques, cette lecture

⁷ J. L. Borges, *Fictions*, p. 50.

dont Borges nous a donné un aperçu fictif et ludique dans son *Pierre Ménard, auteur du Quichotte*. On aura peut-être deviné que je fais ici référence à la fameuse expérience menée par I. A. Richards dans les années 1920. Voilà comment Compagnon résume cette expérience aussi désastreuse que féconde pour la réflexion sur le statut du texte, expérience exposée par Richards dans son ouvrage *Practical Criticism*⁸ :

Pendant des années, Richards demanda à ses étudiants de Cambridge de « commenter librement », d'une semaine à l'autre, quelques poèmes qu'il leur soumettait sans nom d'auteur. La semaine suivante, il faisait son cours sur les poèmes en question, ou plutôt sur les commentaires de ses étudiants. Richards leur recommandait de procéder à plusieurs lectures successives (en moyenne rarement moins de quatre, et jusqu'à douze) des pièces soumises, et de consigner par écrit leurs réactions à chaque lecture. Les résultats étaient généralement pauvres, ou même désastreux (on se demande d'ailleurs par quelle perversion Richards a continué ses expériences aussi longtemps), caractérisés par un certain nombre de traits typiques : l'immaturation, l'arrogance, le manque de culture, l'incompréhension, les clichés, les préjugés, la sentimentalité, la psychologie populaire, etc. L'ensemble de ces déficiences faisait obstacle à l'effet du poème sur les lecteurs. Mais, au lieu d'en inférer un relativisme radical, un scepticisme épistémologique absolu à propos de la lecture, comme le feront plus tard, sur la base de la même évidence calamiteuse, les adeptes du primat de la réception [...], Richards maintenait contre vents et marées la conviction que ces obstacles pouvaient être levés par l'éducation afin d'accéder à une compréhension pleine et parfaite d'un poème, pour ainsi dire *in vitro*⁹.

Pour ma part, je me demande s'il n'existe pas une troisième voie pour l'interprétation qui se situerait hors de cette alternative entre la croyance naïve en l'objectivité du sens et la résolution à un relativisme radical. Peut-être n'est-il pas complètement idiot de rappeler que l'expérience concrète de la lecture est rarement aussi calamiteuse que dans l'expérience de Richards, car l'attribution du texte à un auteur suffit généralement à canaliser l'interprétation et à lui éviter de tomber dans les non-sens les plus grossiers. Mettons-nous d'accord sur ce point : canaliser signifie en même temps réduire la liberté du lecteur, mais aussi donner une direction à ses efforts interprétatifs, leur permettre de ne pas s'éparpiller dans toutes les directions. Il ne s'agit pas d'interdire la dérive du sens en la jugeant d'emblée inadéquate, mais d'affirmer simplement que cette dérive gagne en qualité et en richesse quand elle se fait en pleine conscience, qu'elle a vraiment un caractère ludique, ce qui impose de partir d'une attribution correcte permettant au lecteur de se repérer dans le dédale des interprétations. Plus on dispose de données biographiques de base, et plus la dérive est féconde : il est très aisé de dériver à

⁸ I. A. Richards, *Practical Criticism. A Study of Literary Judgment*.

⁹ A. Compagnon, *Le Démon de la théorie*, p. 166.

partir de quelques vers isolés, décontextualisés, sans signature, mais cela débouche vite sur du n'importe quoi, ainsi que l'a montré Richards.

L'expérience est beaucoup plus stimulante quand on part d'une œuvre que l'on connaît au contraire fort bien et que l'on parvient, malgré ces connaissances, à lire le texte à l'envers : par exemple quand on met en lumière l'art de la dissimulation dans les *Confessions* de Rousseau. Quand Borges nous invite à lire l'*Enéide* comme si elle était antérieure à l'*Odyssée*, il nous invite à enrichir « l'art rudimentaire » de la lecture en pleine connaissance de cause, mais quand Richards prive ses lecteurs de repères biographiques, il devient pervers : il les déboussole et appauvrit ainsi leurs performances interprétatives.

L'ouvrage de Pierre Bayard, qui a fait grand bruit cette année en nous apprenant comment parler des livres que nous n'avons pas lus, nous aide à mieux comprendre certains aspects de cette lecture canalisée par l'attribution du texte à un auteur, par l'usage de données biographiques et contextuelles. Au fond, nous explique-t-il, être un lecteur compétent, ce n'est pas être un lecteur qui lit intégralement tous les livres dont il parle, mais c'est être un lecteur qui sait se situer dans la grande bibliothèque de notre culture. La culture elle-même serait ainsi d'abord une affaire d'*orientation*. Être cultivé, affirme Bayard, « ce n'est pas avoir lu tel ou tel livre, c'est savoir se repérer dans leur ensemble, donc savoir qu'ils forment un ensemble et être en mesure de situer chaque élément par rapport aux autres¹⁰ ». Bayard conclut de cela qu'il est « tout à fait possible d'avoir un échange passionnant à propos d'un livre que l'on n'a pas lu, y compris, et peut-être surtout, avec quelqu'un qui ne l'a pas lu non plus¹¹ ». Ce genre de situation est en fait très courante : j'ai eu de nombreuses discussions passionnées au sujet de l'œuvre de l'Houellebecq, sur le sens et la valeur de la littérature, avec des amis qui n'avaient jamais lu une seule ligne de ses romans. Par contre, il est impératif d'avoir une vague idée du personnage, de ses opinions, de ses liens par exemple avec les Raëliens, de ses propos contre le monothéisme et, en particulier, contre la religion musulmane, etc. L'expérience de Richards montre à l'inverse qu'il est aussi possible d'avoir un échange lamentable à propos d'un poème que l'on connaît par cœur avec quelqu'un qui l'a lu une douzaine de fois, surtout s'il ignore quel en est l'auteur.

Il est évident que connaître, même sommairement, la biographie d'un auteur, modifie nécessairement la perception que nous nous faisons de son œuvre, le phénomène de la lecture est affecté par cette présence en filigrane du créateur dans sa création. Ainsi, savoir que tel polar est écrit par un ancien membre repentini du milieu (c'est le cas par exemple du roman de Jean Chauma *Bras cassés* paru récemment chez Antipodes) ou que tel roman policier est écrit par un scientifique catholique et qui fait de la politique (c'est le cas du roman de Jacques Neiryck *La Mort de Pierre Curie*) donne une épaisseur toute différente à ces textes. Dans de tels cas, il me semble incontestable que la connaissance de données biographiques

¹⁰ P. Bayard, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, p. 27.

¹¹ *Ibid.*, p. 14.

enrichit considérablement la portée esthétique de l'œuvre, tout comme un pissoir peut se transformer en une fontaine ou une selle de vélo peut se muter en une tête de taureau quand ces objets sont signés et placés dans un musée.

Nous ne sommes donc pas en présence d'une alternative entre, d'une part, une lecture idéalement conforme à une intention d'auteur (ou une lecture idéalement programmée par le texte) et, d'autre part, une lecture qui s'écarterait nécessairement de son sens d'origine. Contre l'alternative d'une compréhension de l'acte interprétatif 1) comme *décodage* ou 2) comme *dissémination*, il faut affirmer que retrouver quelques guides de lecture émanant du hors-texte (par exemple de la connaissance de données biographiques concernant l'auteur) ne revient pas nécessairement à produire une lecture conformiste, mais cela peut permettre occasionnellement de porter l'interprétation au-delà d'elle-même, de donner une profondeur supplémentaire à la lecture. Certaines données biographiques peuvent en effet orienter le lecteur empirique sur des voies fécondes pour son interprétation sans que cela signifie qu'il faille donner le dernier mot à l'auteur. Le dernier mot est toujours pour le lecteur, tout simplement parce que son actualisation du texte est postérieure à celle de l'écrivain. Le lecteur aurait ainsi raison de chercher parfois des pistes interprétatives dans les données biographiques, mais cette actualisation ne saurait se limiter à cet horizon qui se situe en amont du texte. Le lecteur est également libre de suivre d'autres voies, d'assumer sa naïveté, de faire *comme si* le texte était d'un autre ou n'était de personne.

Pour conclure, j'aimerais esquisser une loi épistémologique qui serait applicable à toutes les situations de lecture. Il me semble qu'une hypothèse interprétative doit nécessairement s'inscrire dans l'une ou l'autre de ces deux postures anthropologiques de base : celle de l'auteur empirique ou celle du lecteur empirique, elle ne peut se tenir dans les deux postures *en même temps* ou se situer en surplomb, dans une sorte de vision détachée et impersonnelle, qui serait le point de vue objectif de Dieu. En général, le lecteur professionnel est dans la posture incarnée du lecteur (à moins qu'il ne soit lui-même l'auteur de l'œuvre qu'il commente, comme Edgar Poe avec son poème *The Raven* ou Umberto Eco dans son *Apostille au Nom de la Rose*) mais il veut idéalement savoir comment l'œuvre a été construite ou comment elle devrait idéalement être comprise, et donc il s'imagine à la place d'un auteur idéal qui se fait une image de son lecteur idéal. On pourra même pousser cette méthode jusqu'à essayer de s'imaginer comment l'auteur idéal s'imagine que son lecteur idéal s'imaginera la manière dont l'auteur idéal avait voulu qu'il soit, etc. Voilà comment se met marche la spirale interprétative, à travers une série de projections imaginaires en miroir, de mises en abyme. Cette spirale se donne parfois l'illusion de l'objectivité, mais elle ne consiste en fait qu'en une série de glissements de perspectives imaginaires que la théorisation, par sa prétention à la généralité, par le mouvement de conceptualisation qui l'anime, tend à détacher progressivement de l'expérience concrète. Dans cette spirale, les données biographiques viennent simplement donner un peu plus d'épaisseur, un peu plus de chair à l'auteur idéal, tandis que la

dérive interprétative, par les libertés qu'elle prend vis-à-vis cet horizon en amont du texte, vient souligner au contraire la condition réelle de l'interprète et l'expansion sémiotique inévitable du texte qui en découle. Car il y a une alternative qui consiste à refuser d'entrer dans cette spirale interprétative et à mettre au contraire en lumière ce que le texte pourrait dire bien que, de toute évidence, l'auteur ne pouvait pas vouloir le dire. Mais cette dernière posture, celle généralement assumée par la déconstruction, est beaucoup moins libre qu'il n'y paraît, elle suppose au contraire que l'on a déjà une idée assez précise de ce que l'on pense que l'auteur de l'œuvre était censé vouloir dire. La déconstruction ne sort donc pas de la spirale interprétative, elle ne fait que montrer en quoi le texte lui fait obstacle et manifeste sa propre altérité d'objet intercalé entre l'auteur et son lecteur.

Il y a enfin une autre lecture, non professionnelle, la lecture insouciant, ludique, courante, celle qui ne se préoccupe pas d'interpréter, de chercher la vérité, mais qui est soucieuse de s'appropriier l'œuvre, de la transformer en objet de plaisir. Et ce lecteur est tout à fait libre d'aller où il veut, de commettre des fausses attributions, des anachronismes involontaires ou délibérés. Seulement ce que les auteurs constatent quand ils rencontrent de tels lecteurs (j'avais commencé par là), c'est qu'ils sont moins insouciant qu'on pourrait le croire... au-delà du livre qu'ils se sont appropriés, de l'objet qu'ils ont acheté, puis classé dans leur bibliothèque personnelle, ils trouvent aussi leur plaisir dans la rencontre avec un auteur, un homme qui est à l'origine du texte. Quelque part, l'objet devient le lieu d'une rencontre avec une altérité véritable, quelqu'un d'autre et pas seulement quelque chose d'autre, et c'est cela qui fait son charme, cela qui lui donne de la chair ou « de l'estomac », comme dirait Gracq. Il me semble qu'un livre écrit par un ordinateur, mais s'il appliquait les formules les plus efficaces, serait quelque part une source de déception pour le lecteur qui cherche à rencontrer un autre monde que le sien en lisant une histoire écrite par quelqu'un.

Je crois qu'il n'y a vraiment que deux postures cohérentes quand on analyse un texte, l'une étant une posture qui assume pleinement sa situation réelle de lecteur, l'autre étant une posture qui feint de s'abstraire de cette situation pour tenter de se réincarner dans celle de l'auteur. En d'autres termes, dans la première posture, que l'on peut appeler esthétique, on se donne toute latitude d'exploiter le texte dans une direction quelconque, et alors il faut accepter la dérive interprétative comme un exercice de liberté à l'intérieur d'un canevas textuel dont les potentialités de sens sont infinies. Mais même dans cette attitude dégagée de l'intention d'auteur, la biographie de ce dernier continue de jouer un rôle, elle donne de l'épaisseur au texte, elle peut fournir des *stimuli* supplémentaires pour enrichir la lecture de perspectives que l'on n'aurait peut-être pas envisagées dans la solitude de notre rapport à un texte anonyme. La critique nue n'est pas une situation normale de lecture, mais elle est au contraire extrêmement artificielle : il s'agit d'un cas limite exorbitant et qui souligne la dépendance inévitable de l'interprétation vis-à-vis du contexte.

Dans la seconde posture, qui pourrait être qualifiée de poétique ou de philologique – une philologie moderne dont l'érudition serait nourrie à des sources aussi diverses que les données biographiques, génétiques, psychologiques, historiques ou sociologiques –, on se donne au contraire pour mission de produire une lecture fidèle à un horizon qui nous est étranger, on s'intéresse à l'écrivain, sa vie, son œuvre, ses autres œuvres, les formes symboliques de *son* époque et de *sa* culture. Roland Barthes, dès 1973, a eu conscience de cette résurrection inévitable de l'auteur quand il a écrit dans *Le Plaisir du texte*. C'est du moins ce que laisse entendre le passage suivant :

Comme institution l'auteur est mort : sa personne civile, passionnelle, biographique, a disparu ; dépossédée, elle n'exerce plus sur son œuvre la formidable paternité dont l'histoire littéraire, l'enseignement, l'opinion avaient à charge d'établir et de renouveler le récit : mais dans le texte, d'une certaine façon, *je désire* l'auteur : j'ai besoin de sa figure (qui n'est ni sa représentation, ni sa projection), comme elle a besoin de la mienne (sauf à « babiller »)¹².

Reste à savoir quel genre d'auteur on rencontre dans un texte, quel « corps étranger » réside entre les lignes. Or, c'est sur la définition du « Moi-écrivain » qui hante l'œuvre que se sont vivement opposés Proust et Sainte-Beuve, car l'un et l'autre ne parlaient apparemment pas de la même personne, c'est-à-dire pas du même aspect de la personne. Ce que l'auteur partage le mieux avec son lecteur, c'est peut-être une part de son existence qui n'est pas la plus mondaine, mais la plus essentielle, ou alors c'est la dimension essentielle de la part mondaine, en ce sens je pencherais peut-être pour Proust malgré tout. John Irving raconte que c'est son fils qui a trouvé la meilleure réponse à cette fausse mauvaise question qu'on lui posait sans cesse au sujet de sa façon d'habiter son roman : Qu'est-ce que John Irving avait mis de lui-même dans sa fiction ? Son angoisse de perdre les êtres qu'il aime !

¹² R. Barthes, *Le Plaisir du texte*, pp. 45-46.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BAYARD, Pierre, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, Paris, Minuit, 2007.
- BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.
- BORGES, Jorge Luis, *Fictions*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1983.
- COMPAGNON, Antoine, *Le Démon de la théorie*, Paris, Seuil, 1998.
- ECO, Umberto, *Apostille au Nom de la rose*, trad. fr., Paris, Grasset, 1985.
- HOUELLEBECQ, Michel, « C'est ainsi que je fabrique mes livres », entretien avec Frédéric Martel, *Nouvelle Revue Française*, 548 (janvier 1999), Paris, Gallimard.
- IRVING, John, *Le Monde selon Garp*, trad. fr., Paris, Seuil, coll. « Points », 1998.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Contre Saint Proust, ou la fin de La littérature*, Paris, Belin, 2006.
- RICHARDS, I. A., *Practical Criticism. A Study of Literary Judgment*, 1929.
- TODOROV, Tzvetan, *La Littérature en péril*, Paris, Flammarion, coll. « Café Voltaire », 2007.