

**Fiction et diction**

Théorie des genres et des œuvres, statut de la fiction, variance des régimes narratifs, fonction sémiotique du style : par ces voies diverses mais convergentes, les études de poétiques ici réunies s'efforcent de définir à nouveau frais ce que l'on a appelé, voici déjà quelques décennies, la *littérarité* – c'est-à-dire la dimension artistique des textes, quels que soient leur mode de présentation ou leur critère d'admission au rang des « œuvres » par une instance de lecture, individuelle ou collective.

Où l'on voit la question rituelle *Qu'est-ce que la littérature ?* se dissoudre, et peut-être se résoudre, en celle-ci : *Qu'est-ce qui fait d'un texte un objet esthétique ?*

ANTHROPOLOGIE  
ART  
COMMUNICATION  
DROIT  
HISTOIRE DES IDÉES  
LETTRES  
LINGUISTIQUE  
PHILOSOPHIE  
POÉTIQUE  
POLITIQUE  
PSYCHANALYSE  
PSYCHOLOGIE  
PSYCHOTHÉRAPIE  
SCIENCE POLITIQUE  
SCIENCES DE L'HOMME  
SÉMIOLOGIE  
SOCIÉTÉ  
SOCIOLOGIE  
TÉMOIGNAGES  
URBANISME



www.seuil.com

Jean Chevolleau, *Don Quichotte*  
Tondo, 1987 © ADAGP, Paris 2004

Seuil, 27 r. Jacob, Paris 6  
ISBN 2.02.063180.6 / Imp. en France 1.04

9 782020 631808 cat. 12

## Post-scriptum

La distinction entre *fiction* et *diction*, que j'ai proposée plus haut, suggérait que la « littérature » d'un texte de prose peut tenir soit à son caractère fictionnel (un texte de fiction étant *constitutivement* – autrement mais tout autant qu'un poème – qualifié comme œuvre littéraire), soit à l'appréciation positive qu'on porte, pour le redire trop simplement, sur sa forme : littérature, dans ce cas, évidemment *conditionnelle*, et de motif subjectif – de subjectivité individuelle ou collective. Dans mon esprit, une œuvre était « de diction » lorsqu'elle n'était reçue comme œuvre (conditionnelle) *que* par diction, sans avoir d'abord satisfait au critère objectif et constitutif – poétique ou fictionnel. Je pensais par exemple, et pour le domaine français, aux textes de Montaigne, de Pascal, de Saint-Simon, de Michelet, du Rousseau des *Confessions* ou des *Rêveries*, du Chateaubriand des *Mémoires* et de *Rancé*, et il va de soi que chacun peut ajouter à – ou retrancher de – cette liste indicative tout ce qui, esthétiquement, lui plaît ou lui déplaît, puisque tel est ici, vaille que vaille, le motif de qualification. Je ne disais pas explicitement, mais je croyais penser, et laissais entendre (par exemple en admettant des cas « d'amalgame ou de mixité ») que ces deux régimes étaient pleinement compatibles et compossibles, puisqu'une fiction narrative ou dramatique peut être à la fois constitutivement *reconnue*, comme œuvre de fiction (et souvent également – autre convergence de critères – comme œuvre poétique, et donc *pour* sa forme poétique : voyez l'*Iliade* ou *Œdipe roi*)

et conditionnellement *appréciée* comme œuvre de diction – ce dernier motif étant alors superfétatoire, puisque le premier (ou la conjonction des deux premiers) suffit à qualifier ce texte comme œuvre, « bonne » ou « mauvaise ». Mais il m'est venu depuis quelque temps un léger doute, ou du moins un souhait de nuance, sur la compatibilité ainsi implicitement admise.

En effet, je ne suis pas très sûr, à bien y réfléchir, que les œuvres, constitutivement littéraires, de fiction narrative ou dramatique suscitent *aussi* fortement que les autres – celles que je viens de citer, par exemple – l'appréciation esthétique propre à leur conférer, comme par surcroît, la littérarité conditionnelle dont peuvent jouir les œuvres « de diction ». Je viens d'écrire « aussi fortement », je devrais peut-être dire « aussi librement ». Je ne prétends certes pas que le lecteur d'un roman ou l'auditeur-spectateur d'une pièce de théâtre néglige, par exemple, le style de cette œuvre parce qu'il tient sa littérarité pour suffisamment garantie par sa fictionalité : il se moque bien, et bien légitimement, de ces considérations théorico-génériques. Je pense plutôt que la relation de fictionalité tend chez lui à inhiber, ou pour le moins, désactiver quelque peu l'appréciation, et d'abord l'*attention* stylistique. Réciproquement, il me semble que l'attention esthétique à la forme est de nature à contrarier l'attention – également, mais différemment esthétique – au contenu d'action, de caractères, d'objets, etc., d'une œuvre de fiction. Pour le dire en termes aristotéliens, l'attention au *comment* pourrait gêner la perception du *quoi* ; et l'on sait qu'Aristote, toujours soucieux de privilégier la *fable*, allait jusqu'à recommander au poète, épique ou dramatique, de réserver le travail sur l'*élocution* aux « parties sans action et qui ne comportent ni caractère ni pensée, car, inversement, trop de brillant dans l'expression détourne l'attention du caractère et de la pensée<sup>1</sup> ». On pour-

1. 1460 b, trad. Dupont-Roc et Lallot. Je ne sais trop ce que peuvent être ces « parties » de poèmes épiques ou dramatiques dépourvues

rait évidemment en dire autant d'une « expression » assez exécrationnelle, au jugement du lecteur ou de l'auditeur, pour capter son attention, et donc la détourner de ce que l'auteur aurait voulu exprimer. Ce n'est pas exactement la « valeur » (positive ou négative) de la forme qui risque de faire obstacle, ou écran, mais plutôt l'intensité de sa présence – ou du moins de sa perception.

Tout lecteur de Flaubert, ou au moins de *Bovary*, de *Salammbô* ou d'*Hérodias*, peut se faire quelque idée de la difficulté que je cherche à désigner ici (*L'Éducation sentimentale*, moins corsetée, me semble y échapper davantage – d'où, peut-être, la préférence de Proust), et que de bons lecteurs comme Valéry, Malraux ou Jean Prévost ont exprimée à son propos dans des termes que j'ai déjà rapportés ailleurs<sup>1</sup> : le premier voit ce romancier « comme enivré par l'accessoire aux dépens du principal », le second parle de ses « beaux romans paralysés », et le troisième qualifie durement son style comme « la plus singulière fontaine pétrifiante de notre littérature ». J'ai bien conscience de tirer ici la remarque de Valéry dans un sens qui n'est sans doute pas exactement celui que visait son auteur, mais il y a pourtant quelque relation, pas trop mystérieuse, entre le souci (excessif?) du détail matériel et celui de la forme langagière, tous deux susceptibles de distraire un peu notre attention du déroulement de l'action fictionnelle – et, de nouveau, réciproquement. En disant « souci », je ne pense pas seulement (comme sans doute Valéry) à l'intention de l'auteur, mais aussi (comme Malraux et Prévost) et, dans ce contexte de réception esthé-

d'action, de caractère et de pensée ; les interventions du chœur tragique, peut-être, qui ne manquent certes pas de « brillant » poétique – mais je ne suis pas sûr qu'elles manquent vraiment de « pensée »...

1. « Silences de Flaubert », *Figures I*, p. 242. Je ne sais plus – si je l'ai jamais su – d'où me viennent les deux dernières citations ; la remarque de Valéry est dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibl. de la Pléiade », t. I, p. 618.

tique, *surtout* à l'attention du lecteur. L'un comme l'autre peut être tantôt un peu trop occupé de l'action (chez Balzac ou Dumas, par exemple) pour se soucier du style, tantôt (chez Flaubert, donc) un peu trop occupé du style pour se soucier de l'action, et l'on doit bien supposer une certaine symétrie entre ces deux formes d'intentionnalité, le public étant censé percevoir et accepter l'orientation de l'auteur telle qu'elle s'exprime, c'est-à-dire telle qu'elle *s'imprime*<sup>1</sup> dans son œuvre. Mais cette supposition vraisemblable ne peut évidemment aller jusqu'à la certitude, puisque ce que l'auteur propose, le lecteur en dispose. Après tout, une œuvre « représentative » (au sens de Souriau) est toujours plus ou moins à la fois transparente *et* opaque, transitive *et* intransitive, c'est-à-dire, comme le silicium de nos transistors, *semi-conductrice*, et chacun peut décider du point jusqu'où il se laisse conduire, en deçà ou au-delà de ce que Jakobson appelait « l'aspect palpable » des signes. « Car, disait Sartre [déjà cité], l'ambiguïté du signe implique qu'on puisse à son gré le traverser comme une vitre et poursuivre à travers lui la chose signifiée, ou tourner son regard vers sa *réalité* et le considérer comme objet<sup>2</sup>. » Mais le « gré » du récepteur dépend ici beaucoup de l'importance respective qu'il croit devoir attacher à la vitre et au paysage qu'elle laisse voir.

À supposer que le sentiment que j'exprime ici soit autre chose qu'une simple idiosyncrasie, un trait pathologique d'incapacité à percevoir à la fois deux (ou plus) niveaux d'un texte – comme le mythique président Ford, incapable de lire son journal tout en mâchant son chewing-gum –, resterait à comprendre pourquoi la (très relative) incompatibilité, ou, pour continuer de galvauder le langage de la

1. J'emprunte en la détournant un peu cette nuance à Bergson : « L'art vise à imprimer en nous des sentiments plutôt qu'à les exprimer... » (*Essai sur les données immédiates de la conscience*, in *Œuvres*, Paris, PUF, 1991, p. 14).

2. *Situations II*, p. 64.

physique, *relation d'incertitude*<sup>1</sup> que je crois percevoir entre l'attention thématique et l'attention rhématique s'exercerait davantage, ou plus fortement, dans les œuvres de fiction (épique, dramatique, romanesque) que dans les œuvres « de diction », qui ne sont pourtant pas, bien évidemment, de purs *flatus vocis* dépourvus de signification.

La raison de cette différence pourrait s'exposer (*s'imposer*?) ainsi : dans l'œuvre de fiction, l'action fictionnelle fait partie, et Aristote (qui, je le rappelle, nomme *mimésis* ce que nous nommons *fiction*) pense qu'elle fait l'essentiel<sup>2</sup>, de l'acte créateur ; inventer une intrigue et ses acteurs est évidemment un art. Au contraire, chez un journaliste, un historien, un mémorialiste, un autobiographe, la matière (l'événement brut, les personnes, les temps, les lieux, etc.) est en principe donnée (reçue) d'avance, et ne procède pas de son activité créatrice ; on est donc plus ou moins autorisé à estimer qu'elle n'appartient pas à son *œuvre*, au sens fort (littéraire, artistique) de ce terme (son *poiein*), à quoi appartient seulement – mais ce peut être l'essentiel – la façon dont il sélectionne et met en forme cette matière : mise en « intrigue » (Veyne, Ricœur), souvent en *scène* – voyez Michelet – qui tend, si je puis dire, à la quasi-fictionnaliser, et qui constitue proprement son travail d'artiste<sup>3</sup>. Le lecteur

1. Pour désigner ce type de relation où deux fonctions ne peuvent coexister au même moment, Roland Barthes employait plus volontiers le terme sartrien de « tourniquet », et l'image de « maître Jacques tantôt cuisinier tantôt cocher, mais jamais les deux ensemble » (« Écrivains et écrivains », *Œuvres complètes*, Paris, Éd. du Seuil, 1993, t. I, p. 1279 ; nous allons d'ailleurs retrouver ce texte).

2. « Le poète doit être artisan de fables plutôt qu'artisan de vers, vu qu'il est poète à raison de l'imitation et qu'il imite les actions » (*Poétique*, 1451 b, trad. Hardy).

3. Il faut rappeler ici qu'Aristote, dans la phrase qui suit celle que je viens de citer, « récupère » en quelque sorte dans le champ de la poétique – par une raison assez différente, et qui me reste obscure – non pas certes l'historien, mais du moins le poète épique ou dramatique qui emprunte sa matière à l'histoire : « ... Et quand il arrive [à ce poète] de prendre pour sujet des événements qui se sont réellement passés, il n'en est pas moins poète, car rien n'empêche que certains

du type que je tente ici de justifier peut donc légitimement diriger toute son attention *esthétique* sur ce travail (narratif, dramatique, stylistique) de diction. Ce n'est certes pas à dire qu'il peut légitimement négliger la matière ainsi mise en forme, mais que le type d'attention qu'il lui porte aussi n'est pas autant d'ordre artistique que celui qu'il porte à la mise en forme elle-même, tandis que le lecteur d'un roman, par exemple, peut et doit accorder à son action, à ses personnages, etc., une attention d'ordre proprement artistique. Pour continuer de parler beaucoup trop *more geometrico*, il résulte que, devant une œuvre de fiction, l'attention artistique du lecteur ou de l'auditeur se partage nécessairement plus (entre fiction et diction) que devant une œuvre qui n'est pas (ou qui est moins) de fiction. Ce principe s'applique évidemment aussi bien (ou aussi mal) à une œuvre dont la « matière » est de l'ordre, non de la mimésis d'actions, mais de l'expression de pensées ou de sentiments : chez un moraliste, un essayiste, un philosophe, un orateur, le lecteur ou l'auditeur peut certes distribuer son attention entre la pensée et la manière de l'exprimer, mais – sauf à pécher par *esthétisme*, c'est-à-dire apprécier esthétiquement ce qui relève d'un autre type d'appréciation – la seconde sorte d'attention me semble mériter davantage que la première le qualificatif d'artistique – et, plus précisément, de littéraire. Sans adhérer plus que Voltaire à sa pensée, j'admire chez Pascal la « main » que Valéry y voyait « trop » – signe en tout cas qu'il ne manquait pas de la voir.

On perçoit donc, j'espère, que mon « léger doute » sur la compatibilité des deux critères de littéarité (par fiction ou par diction) tient à une réserve toute partielle et toute rela-

---

événements arrivés ne soient de leur nature vraisemblables et possibles, et par là l'auteur qui les a choisis en est le poète. » C'est dire, peut-être, que la présence du possible et du vraisemblable transforme le réel en objet de fiction.

tive. Bien entendu, un texte peut relever des deux à la fois : d'abord, parce que, comme chacun sait, un grand nombre d'œuvres appartiennent en fait à un genre mixte ou intermédiaire, mêlé de réel et de fiction, tel que le roman historique, le roman autobiographique, l'Histoire, la biographie ou l'autobiographie romancées, voire ce que l'on entendait par *autofiction* à l'époque déjà lointaine où par ce mot l'on entendait quelque chose ; ensuite, et de manière plus pertinente à mon propos, parce que la perception d'une littéarité-par-fiction n'évince pas le sentiment de littéarité-par-diction, et réciproquement. Simplement, elle le trouble en s'y mêlant. Je peux certes (encore) mâcher mon chewing-gum en lisant mon journal, mais ce n'est pas la même chose que mâcher mon chewing-gum *sans* lire mon journal, ou lire mon journal sans mâcher mon chewing-gum ; je peux apprécier à la fois (par exemple, chez Stendhal) un style et une intrigue fictionnelle, mais ce n'est pas la même chose qu'apprécier un style délivré de toute intrigue – ni que de négliger (« traverser ») ce style, et ne lire, comme on dit<sup>1</sup>, que « pour l'intrigue ». Et si je ne mentionne pas le prétendu cas symétrique d'une œuvre à intrigue *dépourvue de tout style*, c'est simplement – je persiste et signe – parce qu'un tel fantôme ne saurait exister.

Je voudrais passer maintenant de cet objet très général (la littéarité-par-diction) à un cas plus spécifique : celui de la critique, et, plus spécifiquement encore, de la critique qu'on dit, d'un adjectif ô combien ambigu, « littéraire ». Son statut artistique, je le sais, est fort controversé, voire contesté, et souvent par les « intéressés » eux-mêmes. Ainsi, notre plus grand critique vivant déclare à peu près<sup>2</sup> que le critique ne peut pas être un véritable écrivain, en raison de ce fait (incontestable) que son écriture, portant sur une autre

1. Peter Brooks, *Reading for the Plot*, New York, Knopf, 1984.

2. « Du jour au lendemain », France Culture, 22 novembre 2002.

écriture, est toujours « au second degré ». C'était dit en réponse à une remarque élogieuse sur la sienne, et je suppose qu'il faut ici faire la part du devoir de modestie. Mais si l'on répartit, comme je fais, la littérature de prose entre une qualification constitutive par fiction et une autre, conditionnelle, par diction, le discours critique me semble relever pleinement de la seconde, tout comme le discours historique, autobiographique, ou – au sens large, qui englobe évidemment la poétique au moins depuis Platon et Aristote – philosophique. Même si je reconnais que le statut (méta-textuel) du commentaire critique n'est pas celui de l'hyper-texte fictionnel (*Andromaque, Joseph et ses frères, Vendredi ou les Limbes du Pacifique...*), l'argument du « second degré » ne me semble pas décisif pour l'exclure du champ des œuvres littéraires : tout discours porte sur un objet, que cet objet soit concret (choses, actions, personnages, paysages...), abstrait (les Idées, l'humaine condition, la grâce divine...), ou lui-même un texte singulier, c'est-à-dire (comme dit Proust à propos d'autre chose) un objet « idéal sans être abstrait », *puisque singulier*. Parler d'une œuvre, qu'elle soit allographique (idéale : littérature, musique) ou autographique (matérielle : peinture, sculpture, photographie, cinéma), c'est parler de quelque chose, ni plus ni moins que parler de tout autre objet du monde, matériel ou idéal. La dimension esthétique – et donc *artistique*, puisqu'il s'agit d'un artefact humain – qu'on accorde plus ou moins volontiers à un texte comme les *Essais* ou les *Pensées*, je ne vois aucune raison de la refuser à un autre texte, comme *L'Art romantique, Le Livre à venir* ou *Littérature et Sensation*, du seul fait que son objet est lui-même un texte ou un ensemble de textes. Un texte, oral ou écrit, peut être l'objet d'un autre texte, et cet autre texte peut être à son tour *reçu* comme une œuvre, selon le motif, en l'occurrence subjectif, qui préside à toutes les littérarités conditionnelles. Dans le champ du langage, tout ce qui n'est pas fiction est diction, y compris le Code civil, comme le savait

très bien l'auteur du *Rouge et le Noir* – et des *Promenades dans Rome*.

La (trop) fameuse distinction entre « écrivains » et simples « écrivants », c'est-à-dire entre une *écriture* tout intransitive ou autotélique (« tautologique ») et une simple *écrivance*, toute transitive et fonctionnelle, cette distinction qui hante toujours notre *doxa* littéraire me semble illustrer et entretenir une valorisation quelque peu fétichiste de la Littérature dont il ne serait pas trop malvenu de se défaire. Cette distinction, on le sait, nous vient d'un texte publié par Roland Barthes en 1960<sup>1</sup>, auquel allaient faire écho au moins deux autres du même auteur<sup>2</sup>; mais la relecture de ces textes montre la position de Barthes un peu plus complexe que l'usage qui en est fait aujourd'hui, au moins par deux nuances. La première est justement un refus déclaré de la « sacralisation » de l'écriture, ou plus précisément du « travail de l'écrivain », sacralisation dont Barthes rejette le tort sur « la société, qui consomme l'écrivain, transforme le projet en vocation, le travail du langage en don d'écrire, et la technique en art » pour faire de la parole de l'écrivain une « marchandise »; ce procès fait à « la société » est certes expéditif et inspiré d'un marxisme plutôt rustique (car l'écrivance idéologique est aujourd'hui tout aussi marchandisée – sinon plus – que l'écriture « littéraire »), mais du moins montre-t-il un Barthes soucieux de tenir égale (également sévère) la balance axiologique entre écrivance et écriture : l'écrivain, absorbé dans son *naïf* « projet de communication », se voit destitué de toute dimension esthétique, mais l'écrivain, plongé dans le souci, chez lui « ontologique », du *bien écrire*, se voit moralement dévalorisé par

1. « Écrivains et écrivants », *Arguments*, 1960; repris en 1964 dans *Essais critiques*; *Œuvres complètes*, Paris, Éd. du Seuil, 1993, t. I, p. 1277-1282.

2. « Écrire, verbe intransitif ? » (1966), *ibid.*, t. II, p. 973-980; et une page de « Où/ou va la littérature ? », entretien avec Maurice Nadeau (1974), *ibid.*, t. III, p. 66.

le statut tout commercial de sa production, dont la fonction consiste, malgré lui, à « transformer la pensée (ou la conscience, ou le cri) en marchandise ». La seconde nuance consiste à reconnaître que leur opposition est « rarement pure », et que « chacun aujourd'hui se meut plus ou moins ouvertement entre les deux postulations, celle de l'écrivain et celle de l'écrivain [...]. Nous voulons écrire quelque chose, et en même temps, nous écrivons tout court. Bref, notre société accoucherait d'un type bâtard : l'écrivain-écrivain. » Le critique, entre autres, illustrerait assez bien selon moi ce type « bâtard », que l'on peut qualifier un peu plus aimablement – mais très provisoirement – d'hybride.

Je vais revenir à la distinction barthésienne et aux blocages qu'elle continue de provoquer malgré ses nuances aujourd'hui oubliées, après un détour qui me semble utile pour spécifier, parmi ces hypothétiques genres hybrides, le statut littéraire de la critique. Ce statut particulier me semble toujours – comme je le hasardais jadis en transposant une célèbre analyse<sup>1</sup> par Lévi-Strauss de la « pensée mythique » – assez bien défini par la notion, nullement dépréciative (bien au contraire) pour cet auteur, de *bricolage*. Opposé à l'ingénieur<sup>2</sup>, qui conçoit, mesure et calcule, le bricoleur est une manière d'artisan amateur, qui fait flèche de tout bois et bois de toute flèche, ramassés au hasard de ses promenades et mis de côté à toutes fins utiles et imprévisibles : « Ça peut toujours servir. » Il n'est que de songer à certains collages, assemblages, compressions

1. Qu'on trouve au premier chapitre de *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962 ; ma transposition, hasardeuse mais, par chance, à peu près pertinente, est dans *Figures I*, Paris, Éd. du Seuil, 1966, p. 145-149.

2. Opposition à vrai dire toute graduelle, au moins en ceci que le bricoleur, qui travaille souvent sans dessin, ne le fait jamais sans dessin ; il y a donc dans le bricolage toujours un peu d'ingénierie. Mais il présente un autre trait distinctif, que Lévi-Strauss ne mentionne pas : c'est que le bricoleur n'œuvre généralement que pour lui-même (Cru-soé), ou pour sa famille (Robinson suisse). Je ne propose pas d'étendre à l'activité critique ce trait d'autarcie.

ou accumulations de Picasso, de Rauschenberg, de César ou d'Arman pour percevoir la dimension artistique de ce type d'activité : comme le dit bien la locution familière, « accommoder les restes » est tout un art. Le propre du bricolage, disait l'auteur de *La Pensée sauvage*, « est d'élaborer des ensembles structurés, non pas directement avec d'autres ensembles structurés, mais en utilisant des résidus et des débris d'événements ».

Il me semble décidément difficile de ne pas reconnaître ici la manière dont le discours critique réagence et réorganise (restructure) les « débris » qu'il extrait, par voie de citations ou de références allusives, à l'œuvre dont il s'occupe et dont, au sens fort, il dispose. Dans cette élaboration seconde et « décalée », qui fait aussi penser à ce que Freud appelle le « travail du rêve », Lévi-Strauss trouve à juste titre une forme de poésie, qui lui vient de ce que le bricolage « ne se borne pas à accomplir ou exécuter ; il "parle", non seulement avec les choses [...] mais aussi au moyen des choses : racontant, par les choix qu'il opère entre des possibles limités, le caractère et la vie de son auteur. Sans jamais remplir son projet, le bricoleur y met toujours quelque chose de soi ». Dans la manière dont il « fait parler » les œuvres, c'est-à-dire dont il leur fait dire *autre chose* que ce qu'elles voulaient dire, faisant sens de tout signe et signe de tout sens (« les signifiés se changent en signifiants, et inversement »), le critique met toujours, lui aussi, et même si tel n'était pas son « projet » conscient, « quelque chose de soi ». Son discours second sur le discours d'autrui est aussi un discours indirect sur lui-même ; et si l'on admet, avec Renan (je crois), que « ce qu'on dit de soi est toujours poésie », le critique est lui aussi « poète », et donc à sa manière un artiste – ce qui ne signifie pas nécessairement un « génie » élu des dieux : l'art est une activité humaine parmi d'autres, et il n'y a pas toujours lieu de tirer une montagne de cette souris. Pour son utilité publique, Malherbe égalait la poésie au jeu de quilles, ce qui d'ailleurs

n'est pas rien, et La Bruyère, qui voyait « plus que de l'esprit » dans le métier d'auteur, ne l'en comparait pas moins à celui d'un artisan de pendules, ce qui n'est pas rien non plus : telle pendule peut être tenue pour un « chef-d'œuvre », si ce mot a un sens, selon des critères parfois plus objectifs que ceux de nos assumptions esthétiques. Être ou n'être pas une œuvre littéraire ne procède d'aucune grâce ou disgrâce d'aucune sorte, mais simplement de l'inscription, volontaire ou involontaire, dans un mode, constitutif ou conditionnel, de littérarité. Dans le premier cas, relativement confortable (je veux dire plus *assuré*), le talent n'est pas vraiment requis, puisqu'un mauvais poème, un mauvais roman, un mauvais drame n'en sont pas moins poème, roman ou drame – ce qui ne suppose ni n'entraîne aucun jugement de valeur. Dans le second, le talent n'est pas davantage requis, il est simplement *éprouvé* (à tort ou à raison), et du même coup *conféré*, par la seule instance qualifiante qui en ait la légitimité, savoir, certainement pas le désir ou la conscience de l'auteur, mais bien la libre appréciation du public, individuel ou collectif.

C'est ici le point où je me séparerais le plus nettement de la distinction barthésienne : pour son inventeur, « est écrivain, celui qui veut l'être [...] l'écrivain est un homme qui absorbe radicalement le *pourquoi* du monde en *comment écrire* [...] pour l'écrivain, *écrire* est un verbe intransitif ». Je citais là de nouveau le texte de 1960 ; celui de 1966 témoigne d'une certaine gêne à l'égard de cette notion d'intransitivité (« S'agit-il vraiment d'intransitivité ? Aucun écrivain, à quelque temps qu'il appartienne, ne peut ignorer qu'il écrit toujours quelque chose... »), et tente, sans grand succès (peut-être sans grande conviction), de lui substituer une autre notion grammaticale, qu'illustre le grec ancien, celle de « voix moyenne » : « dans l'*écrire* moyen, la distance du scripteur et du langage diminue asymptotiquement. » Celui de 1974 revient à l'opposition entre écrivance transitive et écriture intransitive, et y ajoute un motif qui

relève typiquement de la subjectivité de l'auteur : « Écrire est un verbe intransitif, tout au moins dans notre usage singulier, parce qu'écrire est une perversion. La perversion est intransitive ; la figure la plus simple et la plus élémentaire de la perversion, c'est de faire l'amour sans procréer : l'écriture est intransitive dans ce sens-là, elle ne procréé pas. Elle ne délivre pas de produits. L'écriture est effectivement une perversion, parce qu'en réalité elle se détermine du côté de la jouissance. » On voit que le thème polémique du produit littéraire comme marchandise consommée par la société se trouve maintenant évincé par la grâce de la jouissance perverse (celle de l'écrivain), mais à travers ces divers repentirs et variations, un motif reste stable : c'est bien l'écrivain qui se constitue, et pour ainsi dire se sacre lui-même, comme Napoléon à Notre-Dame, par sa seule *intention* subjective ; il *veut* l'être, il ne l'est qu'en vertu de ce vouloir et en vue de sa propre *jouissance*, et ce choix suffit à lui conférer son statut littéraire. Le « plaisir du texte » est tout entier du côté de l'auteur, et le rôle du lecteur dans l'accès à la littérarité semble ne compter ici pour rien.

Si je me suis un peu attardé sur ces propos (auxquels la pensée de Barthes sur ce sujet ne se réduit d'ailleurs pas tout à fait<sup>1</sup>), c'est parce que le mien s'y trouve assez bien

1. Il a produit au moins deux textes sur la question de la lecture, qui reste d'ailleurs pour lui sans réponse : dans le premier (« Pour une théorie de la lecture », 1972, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. II, p. 1455-1456), il observe qu'« en fait il n'y a jamais eu de théorie de la lecture », et émet simplement le vœu que cette théorie advienne, sans apparemment vouloir s'y atteler ; dans le second (« Sur la lecture », 1975, *ibid.*, t. III, p. 577-584), il confesse encore : « Je suis, à l'égard de la lecture, dans un grand désarroi doctrinal : de doctrine sur la lecture, je n'en ai pas [...]. Ce désarroi va parfois jusqu'au doute : je ne sais même pas s'il faut avoir une *doctrine* sur la lecture... » Quant au rôle fondateur de l'intention auctoriale, il est quelque peu mis à mal dans le texte célèbre (au moins pour son titre), « La mort de l'auteur » (1968, *ibid.*, t. II, p. 491-495), qui se clôt sur une page tout à la gloire de l'activité (herméneutique) du lecteur : « Il y a un lieu où cette mul-

défini comme *a contrario* : pour moi, la littéarité d'un texte non-fictionnel ou non-poétique – par exemple, d'un texte critique – ne dépend pas essentiellement de l'intention de son auteur, mais bien de l'attention de son lecteur. Ce qui rend l'écriture « transitive » ou « intransitive » n'est rien d'autre que la manière dont la traverse ou s'y arrête le regard d'un lecteur. Ne vous demandez donc pas si vous « êtes » ou « n'êtes pas » écrivain : à cette question hamlétienne, qui pour le coup n'a rien d'« ontologique », c'est un autre qui répondra, sans vous consulter, et souvent à votre insu. Et, tout compte fait, je retire mon trop prudent « à tort ou à raison », car un sentiment ne saurait se tromper.

---

tiplicité [d'écritures, constitutive d'un texte] se rassemble, et ce lieu, ce n'est pas l'auteur, comme on l'a dit jusqu'à présent, c'est le lecteur [...]. 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. » C'était peut-être ce qu'on appelle chez moi sauter par-dessus le cheval.

## Table

Introduction à l'architecte .....	7
Fiction et diction .....	85
Argument .....	87
Fiction et diction .....	91
Les actes de fiction .....	119
Récit fictionnel, récit factuel .....	141
Style et signification .....	169
Post-scriptum .....	223