

# ROLAND BARTHES

Œuvres complètes

TOME III

1968 - 1971

Nouvelle édition revue, corrigée et présentée  
par Éric Marty

ÉDITIONS DU SEUIL

# La mort de l'auteur

T E X T E S 1968

Dans sa nouvelle *Sarrasine*, Balzac, parlant d'un castrat déguisé en femme, écrit cette phrase : « C'était la femme, avec ses peurs soudaines, ses caprices sans raison, ses troubles instinctifs, ses audaces sans cause, ses bravades et sa délicateuse finesse de sentiments. » Qui parle ainsi ? Est-ce le héros de la nouvelle, intéressé à ignorer le castrat qui se cache sous la femme ? Est-ce l'individu Balzac, pourvu par son expérience personnelle d'une philosophie de la femme ? Est-ce l'auteur Balzac, professant des idées « littéraires » sur la féminité ? Est-ce la sagesse universelle ? La psychologie romantique ? Il sera à tout jamais impossible de le savoir, pour la bonne raison que l'écriture est destruction de toute voix, de toute origine. L'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit.

Sans doute en a-t-il toujours été ainsi : dès qu'un fait est *raconté*, à des fins intransitives, et non plus pour agir directement sur le réel, c'est-à-dire finalement hors de toute fonction autre que l'exercice même du symbole, ce décrochage se produit, la voix perd son origine, l'auteur entre dans sa propre mort, l'écriture commence. Cependant, le sentiment de ce phénomène a été variable ; dans les sociétés ethnographiques, le récit n'est jamais pris en charge par une personne, mais par un médiateur, shaman ou récitant, dont on peut à la rigueur admirer la « performance » (c'est-à-dire la maîtrise du code narratif), mais jamais le « génie ». L'auteur est un personnage moderne, produit sans doute par notre société dans la mesure où, au sortir du Moyen Âge, avec l'empirisme anglais, le rationalisme français, et la foi personnelle de la Réforme, elle a découvert le prestige de l'individu, ou, comme on dit plus noblement, de la « personne humaine ». Il est donc logique que, en matière de littérature, ce soit le positivisme, résumé et aboutissement de l'idéologie capi-

taliste, qui ait accordé la plus grande importance à la « personne » de l'auteur. L'auteur règne encore dans les manuels d'histoire littéraire, les biographies d'écrivains, les interviews des magazines, et dans la conscience même des littérateurs, soucieux de joindre, grâce à leur journal intime, leur personne et leur œuvre ; l'image de la littérature que l'on peut trouver dans la culture courante est tyranniquement centrée sur l'auteur, sa personne, son histoire, ses goûts, ses passions ; la critique consiste encore, la plupart du temps, à dire que l'œuvre de Baudelaire, c'est l'échec de l'homme Baudelaire, celle de Van Gogh, c'est sa folie, celle de Tchajkovski, c'est son vice : l'explication de l'œuvre est toujours cherchée du côté de celui qui l'a produite, comme si, à travers l'allégorie plus ou moins transparente de la fiction, c'était toujours finalement la voix d'une seule et même personne, l'auteur, qui livrait sa « confidence ».

Bien que l'empire de l'auteur soit encore très puissant (la nouvelle critique n'a fait bien souvent que le consolider), il va de soi que certains écrivains ont depuis longtemps déjà tenté de l'ébranler. En France, Mallarmé, sans doute le premier, a vu et prévu dans toute son ampleur la nécessité de substituer le langage lui-même à celui qui jusque-là était censé en être le propriétaire ; pour lui, comme pour nous, c'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur ; écrire, c'est, à travers une impersonnalité préalable – que l'on ne saurait à aucun moment confondre avec l'objectivité castratrice du romancier réaliste –, atteindre ce point où seul le langage agit, « performe », et non « moi » : toute la poétique de Mallarmé consiste à supprimer l'auteur au profit de l'écriture (ce qui est, on le verra, rendre sa place au lecteur). Valéry, tout embarrassé dans une psychologie du Moi, édulcora beaucoup la théorie mallarméenne, mais, se reportant par goût du classicisme aux leçons de la rhétorique, il ne cessa de tourner en doute et en dérision l'auteur, accentua la nature linguistique et comme « hasardeuse » de son activité, et revendiqua tout au long de ses livres en prose en faveur de la condition essentiellement verbale de la littérature, en face de laquelle tout recours à l'intériorité de l'écrivain lui paraissait pure superstition. Proust lui-même, en dépit du caractère apparemment psychologique de ce que l'on appelle ses *analyses*, se donna visiblement pour tâche de brouiller inexorablement, par une subtilisation extrême, le rapport de

l'écrivain et de ses personnages : en faisant du narrateur non celui qui a vu ou senti, ni même celui qui écrit, mais celui qui *va écrire* (le jeune homme du roman – mais, au fait, quel âge a-t-il et *qui* est-il ? – veut écrire, mais il ne le peut, et le roman finit quand enfin l'écriture devient possible). Proust a donné à l'écriture moderne son épopée : par un renversement radical, au lieu de mettre sa vie dans son roman, comme on le dit si souvent, il fit de sa vie même une œuvre dont son propre livre fut comme le modèle, en sorte qu'il nous soit bien évident que ce n'est pas Chaulus qui imite Montesquieu, mais que Montesquieu, dans sa réallité anecdotique, historique, n'est qu'un fragment secondaire, dérivé, de Chaulus. 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, romatiquement, 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 périmees), la linguistique vient de fournir à la destruction de l'Auteur un instrument analytique précieux, en montrant que l'énunciation dans son entier est un processus vide, qui fonctionne parfaitement sans qu'il soit nécessaire de le remplir par la personne des interlocuteurs : linguistiquement, l'Auteur n'est jamais rien de plus que celui qui écrit, tout comme *je* n'est autre que celui qui dit *je* : le langage connaît un « sujet », non une « personne », et ce sujet, vide en dehors de l'énunciation même qui le définit, suffit à faire « tenir » le langage, c'est-à-dire à l'épuiser.

L'éloignement de l'Auteur (avec Brecht, on pourrait parler ici d'un véritable « distancement », l'Auteur diminuant comme une figurine tout au bout de la scène littéraire) n'est pas seulement un fait historique ou un acte d'écriture : il transforme de fond en comble le texte moderne (ou – ce qui est la même chose – le texte est désormais fait et lu de telle sorte qu'en lui, à tous ses niveaux, l'auteur

s'absente). Le temps, d'abord, n'est plus le même. L'Auteur, lorsqu'on y croit, est toujours conçu comme le passé de son propre livre : le livre et l'auteur se placent d'eux-mêmes sur une même ligne, distribuée comme un *avant* et un *après* : l'Auteur est censé *nourrir* le livre, c'est-à-dire qu'il existe avant lui, pense, souffre, vit pour lui ; il est avec son œuvre dans le même rapport d'antécédence qu'un père entretient avec son enfant. Tout au contraire, le scripteur moderne naît en même temps que son texte ; il n'est d'aucune façon pourvu d'un être qui précéderait ou excéderait son écriture, il n'est en rien le sujet dont son livre serait le prédicat, il n'y a d'autre temps que celui de l'énunciation, et tout texte est écrit éternellement *ici et maintenant*. C'est que (ou il s'ensuit que) *écrire* ne peut plus désigner une opération d'enregistrement, de constatation, de représentation, de « peinture » (comme disaient les Classiques), mais bien ce que les linguistes, à la suite de la philosophie oxfordienne, appellent un performatif, forme verbale rare (exclusivement donnée à la première personne et au présent), dans laquelle l'énunciation n'a d'autre contenu (d'autre énoncé) que l'acte par lequel elle se profère : quelque chose comme le *Je déclare* des rois ou le *Je chante* des très anciens poètes ; le scripteur moderne, ayant enterré l'Auteur, ne peut donc plus croire, selon la vue pathétique de ses prédécesseurs, que sa main est trop lente pour sa pensée ou sa passion, et qu'en conséquence, faisant une loi de la nécessité, il doit accentuer ce retard et « travailler » indéfiniment sa forme ; pour lui, au contraire, sa main, détachée de toute voix, portée par un pur geste d'inscription (et non d'expression), trace un champ sans origine – ou qui, du moins, n'a d'autre origine que le langage lui-même, c'est-à-dire cela même qui sans cesse remet en cause toute origine.

Nous savons maintenant qu'un texte n'est pas fait d'une ligne de mots, dégageant un sens unique, en quelque sorte théologique (qui serait le « message » de l'Auteur-Dieu), mais un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle : le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture. Pareil à Bouvard et Pécuchet, ces éternels copistes, à la fois sublimes et comiques, et dont le profond ridicule désigne *précisément* la vérité de l'écriture, l'écrivain ne peut qu'imiter un geste toujours antérieur, jamais originel ; son seul pouvoir est de mêler les écritures, de les contra-

rier 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 scripteur n'a plus en lui passions, humeurs, sentiments, impressions, mais cet immense dictionnaire où il puise une écriture qui ne peut connaître aucun arrêt : la vie ne fait jamais qu'imiter le livre, et ce livre lui-même n'est qu'un tissu de signes, imitation perdue, infiniment reculée.

L'Auteur une fois éloigné, la prétention de « déchiffrer » un texte devient tout à fait inutile. Donner un Auteur à un texte, c'est imposer à ce texte un cran d'arrêt, c'est le pourvoir d'un signifié dernier, c'est fermer l'écriture. Cette conception convient très bien à la critique, qui veut alors se donner pour tâche importante de découvrir l'Auteur (ou ses hypostases : la société, l'histoire, la psyché, la liberté) sous l'œuvre : l'Auteur trouvé, le texte est « expliqué », le critique a vaincu ; il n'y a donc rien d'étonnant à ce que, historiquement, le règne de l'Auteur ait été aussi celui du Critique, mais aussi à ce que la critique (fût-elle nouvelle) soit aujourd'hui ébranlée en même temps que l'Auteur. Dans l'écriture multiple, en effet, tout est à *démêler*, mais rien n'est à *déchiffrer* ; la structure peut être 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'assigner au texte (et au monde comme texte) un « secret », c'est-à-dire un sens ultime, libère une activité que l'on pourrait appeler contre-théologique, proprement révolutionnaire, car refuser d'arrêter le sens, c'est finalement refuser Dieu et ses hypostases, la raison, la science, la loi.

Revenons à la phrase de Balzac. Personne (c'est-à-dire aucune « personne ») ne la dit : sa source, sa voix, n'est pas le vrai lieu de l'écriture, c'est la lecture. Un autre exemple fort précis peut le faire comprendre : des recherches récentes (J.-P. Vernant) ont mis en lumière la nature constitutivement ambiguë de la tragédie grecque ; le texte y est tissé de mots à sens double, que chaque personnage comprend unilatéralement (ce malentendu perpétuel est précisément le « tragique ») ; il y a cependant quelqu'un qui entend chaque mot dans sa duplicité, et entend de plus, si l'on peut dire, la surdité même des personnages qui parlent devant lui : ce quelqu'un est précisément le lecteur (ou ici l'auteur). Ainsi se dévoile l'être total de l'écriture : un texte est fait d'écritures multiples, issues de plusieurs cultures et qui entrent les unes avec les autres en dialogue, en parodie, en contestation ; mais il y a un lieu où cette multiplicité se rassemble, et ce lieu, ce n'est pas l'auteur, comme on l'a dit jusqu'à présent, c'est le lecteur : le lecteur est l'espace même où s'inscrivent, sans qu'aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite 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 pourquoi il est dérisoire d'entendre condamner la nouvelle écriture au nom d'un humanisme qui se fait hypocritement le champion des droits du lecteur. Le lecteur, la critique classique ne s'en est jamais occupée ; pour elle, il n'y a pas d'autre homme dans la littérature que celui qui écrit. Nous commençons maintenant à ne plus être dupes de ces sortes d'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.

MANTEIA  
4<sup>e</sup> trimestre 1968

POUR LE

POUR LE

POUR LE

POUR LE

## Préface

De Sade à Fourier, ce qui tombe, c'est le sadisme ; de Loyola à Sade, c'est l'interlocation divine. Pour le reste, même écriture ; même volupé de classification, même rage de découper (le corps christique, le corps vicinal, l'âme humaine), même obsession numérative (compter les péchés, les supplices, les passions et les fautes mêmes du compte), même pratique de l'image (de l'imitation, du tableau, de la séance), même couture du système social, érotique, fantasmatique. Aucun de ces trois auteurs n'est respirable ; tous font dépendre le plaisir, le bonheur, la communication, d'un ordre inflexible ou, pour être plus offensif encore, d'une combinaison. Les voilà donc réunis tous les trois, l'écrivain maudit, le grand utopiste et le saint jésuite. Il n'y a dans cet assemblage aucune provocation intentionnelle (s'il y avait provocation, ce serait plutôt de traiter Sade, Fourier et Loyola comme s'ils n'avaient pas eu la foi ; en Dieu, en l'avenir, en la Nature), aucune transcendence (le sadique, le contestataire et le mystique ne sont pas récupérés par le sadisme, la révolution, la religion) et j'ajoute (c'est le sens de cette préface) aucun arbitraire : chacune de ces études, quoique d'abord publiée (en partie) séparément, a été tout de suite conçue pour rejoindre ses voisines dans un même livre : le livre des Logothètes, des fondateurs de langues.

La langue qu'ils fondent n'est évidemment pas une langue linguistique, une langue de communication. C'est une langue nouvelle, traversée par la langue naturelle (ou qui la traverse), mais qui ne peut s'offrir qu'à la définition sémiologique du Texte. Cela n'empêche pas cette langue artificielle (peut-être parce qu'elle est ici fondée par des auteurs anciens, prise dans une double structure classique, celle de la représentation et du style, double prise à laquelle essaye d'échapper la production moderne, de Lautréamont à Guyotat) de suivre en partie les voies de constitution de la langue naturelle ; et dans leur activité de logothètes, nos auteurs, semble-t-il, ont eu recours tous les trois aux mêmes opérations.

La première est de s'isoler. La langue nouvelle doit surgir d'un vide matériel ; un espace antérieur doit la séparer des autres

langues communes, oiseuses, périnées, dont le « bruit » pourrait la gêner : nulle interférence de signes ; pour élaborer la langue à l'aide de laquelle l'exercitant pourra interroger la divinité, Loyola exige la retraite : aucun bruit, peu de lumière, la solitude ; Sade enferme ses libertins dans des lieux iniolables (château de Silling, couvent de Sainte-Marie-des-Bois) ; Fourier décrète la déchéance des bibliothèques, six cent mille volumes de philosophie, d'économie, de morale, censurés, bafoués, refoulés dans un musée d'archéologie burlesque, bons pour la distraction des enfants (de la même façon, Sade, entraînant Juliette et Clairville dans la chambre du carme Claude, y barre d'un trait méprisant tous les érotiques antérieurs qui forment la bibliothèque vulgaire du moine).

La seconde opération est d'articuler. Pas de langues sans signes distincts. Fourier divise l'homme en 1620 passions fixes, combinables mais non transformables ; Sade distribue la jouissance comme les mots d'une phrase (postures, figures, épisodes, séances) ; Loyola morcelle le corps (vécu successivement par chacun des cinq sens), comme il découpe le récit chrétien (partagé en « mystères », au sens théâtral du mot). Pas de langue non plus sans que ces signes découpés ne soient repris dans une combinatoire ; nos trois auteurs décomptent, combinent, agencent, produisent sans cesse des règles d'assemblage ; ils substituent la syntaxe, la composition (mot rhétorique et ignacien), à la création ; tous trois fétichistes, attachés au corps morcelé, la reconstitution d'une totalité ne peut être pour eux qu'une sommation d'intelligibles : pas d'indicible, pas de qualité irréductible de la jouissance, du bonheur, de la communication : rien n'est qui ne soit parlé ; pour Sade et pour Fourier, Eros et Psyché doivent être articulés, tout comme pour Bossuet (représentant Ignace contre les mystiques de l'ineffable, saint Jean de la Croix et Fénelon), la prière doit obligatoirement passer par le langage.

La troisième opération est d'ordonner : non plus seulement agencer des signes élémentaires mais soumettre la grande séquence érotique, eudémoniste ou mystique à un ordre supérieur, qui n'est plus celui de la syntaxe mais celui de la métrique ; le discours nouveau est pourvu d'un Ordonnateur, d'un Maître de cérémonie, d'un Rhétoricien : chez Ignace, c'est le directeur de la retraite, chez Fourier, c'est quelque patron ou matrone, chez Sade, c'est quelque libertin qui, sans autre prééminence que celle d'une responsabilité passagère et toute pratique, met en place les postures et dirige la marche générale de l'opération érotique ; il y a toujours quelqu'un pour régler (mais non : réglementer) l'exercice, la séance, l'orgie, mais ce quelqu'un n'est pas un sujet ; régisseur de l'épisode, il n'en

est qu'un moment, il n'est rien de plus qu'un morphème de recton, un opérateur de phrase. Ainsi le rite, demandé par nos trois auteurs, n'est qu'une forme de planification : c'est l'ordre nécessaire au plaisir, au bonheur, à l'interlocution divine (de même toute forme du texte n'est jamais que le rituel qui en ordonne le plaisir) ; seulement cette économie n'est pas appropriative, elle reste « folle », elle dit uniquement que la perte inconditionnelle n'est pas la perte incontrôlée : il faut précisément que la perte soit ordonnée pour qu'elle puisse devenir inconditionnelle : la vacance finale, qui est le déni de toute économie de recel, ne s'obtient elle-même que par une économie : l'extase sadienne, la jubilation fourrière, l'indifférence ignacienne n'excèdent jamais la langue qui les constitue : n'est-ce pas un rite matérialiste que celui au-delà duquel il n'y a rien ?

Si la logothésis s'arrêtait à la mise en place d'un rituel, c'est-à-dire en somme d'une rhétorique, le fondateur de langue ne serait rien de plus que l'auteur d'un système (ce qu'on appelle couramment un philosophe ou un savant ou un penseur). Sade, Fourier, Loyola sont autre chose : des formulateurs (ce qu'on appelle couramment des écrivains). Il faut en effet, pour fonder jusqu'au bout une langue nouvelle, une quatrième opération, qui est de théâtraliser. Qu'est-ce que théâtraliser ? Ce n'est pas décorer la représentation, c'est illimier le langage. Bien qu'engagés tous trois, par leur position historique, dans une idéologie de la représentation et du signe, ce que nos logothètes produisent est tout de même déjà du texte ; c'est-à-dire qu'à la platitude du style (telle qu'on peut la trouver chez de « grands » écrivains), ils savent substituer le volume de l'écriture. Le style suppose et pratique l'opposition du fond et de la forme ; c'est le contre-plaqué d'une substruction ; l'écriture, elle, arrive au moment où il se produit un échelonnement de signifiants, tel qu'aucun fond de langage ne puisse plus être repéré ; parce qu'il est pensé comme une « forme », le style implique une « consistance » ; l'écriture, pour reprendre une terminologie lacanienne, ne connaît que des « insinances ». Et c'est ce que font nos trois classificateurs : de quelque façon qu'on juge leur style, bon, mauvais ou neutre, peu importe : ils insistent, et dans cette opération de pesée et de poussée, ne s'arrêtent nulle part ; au fur et à mesure que le style s'absorbe en écriture, le système se défait en systématique, le roman en romanesque, l'oraison en fantasmagique : Sade n'est plus un érotique, Fourier n'est plus un utopiste, et Loyola n'est plus un saint : en chacun d'eux il ne reste plus qu'un scénographe : celui qui se disperse à travers les portants qu'il plante et échelonne à l'infini.

Si donc Sade, Fourier et Loyola sont des fondateurs de langue et s'il ne sont que cela, c'est justement pour ne rien dire, pour observer une vacance (s'ils voulaient dire quelque chose, la langue linguistique, la langue de la communication et de la philosophie suffirait : on pourrait les résumer, ce qui n'est le cas pour aucun d'eux). La langue, champ du signifiant, met en scène des rapports d'insistance, non de consistance : congé est donné au centre, au poids, au sens. La Logothésis la moins centrée est certainement celle de Fourier (les passions et les astres sont incessamment dispersés, ventillés), et c'est sans doute pour cela que c'est la plus euphorique. Pour Loyola, certes, on le verra, Dieu est bien la Marque, l'accent interne, le pli profond, et l'on ne disputera pas ce saint à l'Eglise ; cependant, pris dans le jeu de l'écriture, cette marque, cet accent, ce pli, finalement manquent : un système logothétique d'une formidable subtilité, à force de chicanes, produit ou veut produire l'indifférence sémantique, l'égalité de l'interrogation, une manique dans laquelle l'absence de réponse touche à l'absence de répondant. Et pour Sade, il y a bien quelque chose qui pondère la langue et en fait une métonymie centrée, mais ce quelque chose est le foudre (« Toutes les immoralités s'enchaînent et plus on en réunira à l'immoralité du foudre, plus on se rendra nécessairement heureux »), c'est-à-dire à la lettre la dissémination.

Rien de plus déprimant que d'imaginer le Texte comme un objet intellectuel (de réflexion, d'analyse, de comparaison, de reflet, etc.). Le Texte est un objet de plaisir. La jouissance du Texte n'est souvent que stylistique : il y a des bonheurs d'expression, et ni Sade ni Fourier n'en manquent. Parfois, pourtant, le plaisir du Texte s'accomplit d'une façon plus profonde (et c'est alors que l'on peut vraiment dire qu'il y a Texte) : lorsque le texte « littéraire » (le Livre) transmigre dans notre vie, lorsqu'une autre écriture (l'écriture de l'Autre) parvient à écrire des fragments de notre propre quotidienneté, bref quand il se produit une co-existence. L'indice du plaisir du Texte est alors que nous puissions vivre avec Fourier, avec Sade. Vivre avec un auteur ne veut pas dire forcément accomplir dans notre vie le programme tracé dans ses livres par cet auteur (cette conjonction ne serait pourtant pas insignifiante puisqu'elle forme l'argument du don Quichotte ; il est vrai que don Quichotte est encore une créature de livre) ; il ne s'agit pas d'opérer ce qui a été représenté, il ne s'agit pas de devenir sadique ou orgiaque avec Sade, phalanstérien avec Fourier, orant avec Loyola ; il s'agit de faire passer dans notre quotidienneté des fragments d'intelligible (des « formules ») issus du texte admiré (admiré

précisément parce qu'il essaime bien) ; il s'agit de parler ce texte, non de l'agir, en lui laissant la distance d'une citation, la force d'irruption d'un mot frappé, d'une vérité de langage ; notre vie quotidienne devient alors elle-même un théâtre qui a pour décor notre propre habitat social ; vivre avec Sade, c'est, à certains moments, parler sadien, vivre avec Fourier, c'est parler fouriériste (vivre avec Loyola ? — Pourquoi pas ? encore une fois, il ne s'agit pas de transporter dans notre intériorité des contenus, des convictions, une foi, une Cause, ni même des images ; il s'agit de recevoir du texte, une sorte d'ordre fantasmatique : savourer avec Loyola la volupté d'organiser une retraite, d'en napper le temps intérieur, d'en distribuer les moments de langage : la jouissance de l'écriture est à peine étouffée par le sérieux des représentations ignaciennes).

Le plaisir du Texte comporte aussi un retour amical de l'auteur. L'auteur qui revient n'est certes pas celui qui a été identifié par nos institutions (histoire et enseignement de la littérature, de la philosophie, discours de l'Eglise) ; ce n'est même pas le héros d'une biographie. L'auteur qui vient de son texte et va dans notre vie n'a pas d'unité ; il est un simple pluriel de « charmes », le lieu de quelques détails tenus, source cependant de vives lueurs romanesques, un chant discontinu d'amabilités, en quoi néanmoins nous lisons la mort plus sûrement que dans l'épopée d'un destin ; ce n'est pas une personne (civile, morale), c'est un corps. Dans le dégage-ment de toute valeur produit par le plaisir du Texte, ce qui me vient de la vie de Sade n'est pas le spectacle, pourtant grandiose, d'un homme opprimé par toute une société en raison du feu qu'il porte, ce n'est pas la contemplation grave d'un destin, c'est, entre autres, cette façon provençale dont Sade dénommait « milli » (mademoiselle) Roussel, ou milli Henriette, ou milli Lépinai, c'est son manchon blanc lorsqu'il aborda Rose Keller, ses derniers jeux avec la petite lingère de Charenton (dans la lingère, c'est le linge qui m'enchantait), ce qui me vient de la vie de Fourier, c'est son goût pour les mirtilons (petits pâtés parisiens aux aromates), sa sympathie tardive pour les lesbiennes, sa mort parmi les pots de fleurs ; ce qui me vient de Loyola, ce ne sont pas les pèlerinages, les visions, les macérations et les constitutions du saint, mais seulement « ses beaux yeux, toujours un peu embués de larmes ». Car s'il faut que par une dialectique retourne il y ait dans le Texte, destructeur de tout sujet, un sujet à aimer, ce sujet est dispersé, un peu comme les cendres que l'on jette au vent après la mort (au thème de l'âme et de la stèle, objets forts, fermés, instituteurs du destin, s'oppose-

raient les éclats du souvenir, l'érosion qui ne laisse de la vie passée que quelques plis : si j'étais écrivain, et mort, comme j'aimerais que ma vie se réduisît, par les soins d'un biographe amical et désinvolte, à quelques détails, à quelques goûts, à quelques inflexions, disons : des « biographèmes », dont la distinction et la mobilité pourraient voyager hors de tout destin et venir toucher, à la façon des atomes épicuriens, quelque corps futur, promis à la même dispersion ; une vie trouvée, en somme, comme Proust a su écrire la sienne dans son œuvre, ou encore un film, à l'ancienne manière, duquel toute parole est absente et dont le flot d'images (ce flux orationnel en quoi consiste peut-être la « cochonnerie » de l'écriture) est entrecoupé, à la façon de hoquets salutaires, par le noir à peine écrit de l'intertrite, l'irruption désinvolte d'un autre signifiant : le manchon blanc de Sade, les pots de fleurs de Fourier, les yeux espagnols d'Ignace.

« Seuls les gens qui s'ennuient ont besoin d'illusion », disait Brecht. Le plaisir d'une lecture garantit sa vérité. Lisant des textes et non des œuvres, exerçant sur eux une voyance qui ne va pas chercher leur secret, leur « contenu », leur philosophie, mais seulement leur bonheur d'écriture, je puis espérer arracher Sade, Fourier et Loyola à leurs cautions (la religion, l'utopie, le sadisme) ; je tente de disperser ou d'écluser le discours moral qu'on a tenu sur chacun d'eux ; ne travaillant, comme eux-mêmes l'ont fait, que sur des langages, je décolle le texte de sa motion de garantie : le socialisme, la foi, le mal. Par là même j'oblige (c'est du moins l'intention théorique de ces études) à déplacer (mais non à supprimer ; peut-être même à accentuer) la responsabilité sociale du texte. Certains croient pouvoir en toute assurance situer le lieu de cette responsabilité : ce serait l'auteur, l'insertion de cet auteur dans son temps, son histoire, sa classe. Cependant un autre lieu reste énigmatique, échappe pour l'heure à tout éclaircissement : le lieu de la lecture. Cet obscurcissement se produit au moment même où l'on vitupère le plus l'idéologie bourgeoise sans jamais se demander de quel lieu on parle d'elle ou contre elle : est-ce l'espace du non-discours (« ne parlons pas, n'écrivons pas : militions ») ? est-ce celui d'un contre-discours (« discours contre la culture de classe »), mais fait alors de quels truits, de quelles figures, de quels raisonnements, de quels résidus culturels ? Faire comme si un discours innocent pouvait être tenu contre l'idéologie revient à continuer de croire que le langage peut n'être que l'instrument neutre d'un contenu triomphant. En fait, il n'y a aujourd'hui aucun lieu de langage extérieur à l'idéologie bourgeoise : notre langage vient

d'elle, y retourne, y reste enfermé. La seule riposte possible n'est ni l'affrontement ni la destruction, mais seulement le vol : fragmenter le texte ancien de la culture, de la science, de la littérature, et en disséminer les traits selon des formules méconnaissables, de la même façon que l'on maquille une marchandise volée. Face à l'ancien texte, j'essaye donc d'effacer la fausse efflorescence, sociologique, historique, ou subjective des déterminations, visions, projections ; j'écoute l'importement du message, non le message, je vois dans l'œuvre triple le déploiement victorieux du texte signifiant, du texte terroriste, laissant se détacher, comme une mauvaise peau, le sens reçu, le discours répressif (libéral) qui veut sans cesse le recouvrir. L'intervention sociale d'un texte (qui ne s'accomplit pas forcément dans le temps où ce texte paraît) ne se mesure ni à la popularité de son audience ni à la fidélité du reflet économico-social qui s'y inscrit ou qu'il projette vers quelques sociologues avides de l'y recueillir, mais plutôt à la violence qui lui permet d'excéder les lois qu'une société, une idéologie, une philosophie se donnent pour s'accorder à elles-mêmes dans un beau mouvement d'intelligible historique. Cet excès a nom : écriture.

Juin 1971