



HAL
open science

Brochure: le rôle du lecteur d'après Umberto Eco (textes choisis)

Etienne Boillet

► To cite this version:

Etienne Boillet. Brochure: le rôle du lecteur d'après Umberto Eco (textes choisis). Master. France. 2017. cel-02164030

HAL Id: cel-02164030

<https://hal.science/cel-02164030>

Submitted on 24 Jun 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Séminaire de tronc commun sur « Le lecteur »

Le rôle du lecteur chez Umberto Eco :
textes choisis

A) L'apostille au *Nom de la rose*

Le titre et le sens.

Depuis que j'ai écrit le *Nom de la rose*, je reçois de nombreuses lettres de lecteurs, la plupart pour me demander ce que signifie l'hexamètre latin final¹ et comment il a engendré le titre. Invariablement, je réponds qu'il s'agit d'un vers tiré du *De contemptu mundi* de Bernard de Morlaix, un bénédictin du XIIe siècle, qui s'est livré à des variations sur le thème de l'« ubi sunt » (d'où a dérivé par la suite le « mais où sont les neiges d'antan » de Villon) et a rajouté au topo courant (les grands de jadis les villes célèbres, les belles princesses, le néant où tout finit par s'évanouir) l'idée que, bien que toutes les choses disparaissent, nous conservons d'elles de purs noms. Je rappelle aussi qu'Abélard utilisait l'exemple de l'énoncé « nulla rosa est » pour montrer à quel point le langage pouvait tout autant parler des choses abolies que des choses inexistantes. Après quoi, je laisse le lecteur tirer ses conclusions, considérant qu'un narrateur n'a pas à fournir d'interprétations à son œuvre, sinon ce ne serait pas la peine d'écrire des romans, étant donné qu'ils sont, par excellence, des machines à générer de l'interprétation. [...]

Rien ne console plus l'auteur d'un roman que de découvrir les lectures auxquelles il n'avait pas pensé et que les lecteurs lui suggèrent. Quand j'écrivais des ouvrages théoriques, mon attitude envers les critiques était de nature « judiciaire » : ont-ils compris ou non ce que je voulais dire? Avec un roman, c'est complètement différent. Je ne dis pas que l'auteur ne puisse découvrir une lecture qui lui semble aberrante, mais dans tous les cas il devrait se taire: aux autres de la contester, texte en main. Pour le reste, la grande majorité des lectures fait découvrir des effets de sens auxquels on n'avait pas pensé. Mais que signifie le fait de ne pas y avoir pensé ?

Une universitaire française, Mireille Calle Gruber, a déniché de subtils paragrammes² qui unissent les simples (au sens de pauvres) aux simples au sens d'herbes médicinales, puis elle découvre que je parle de « male plante » de l'hérésie. Je pourrais répondre que le terme

¹ « Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus » (De la rose originelle il n'existe que le nom; nous ne possédons que des purs noms).

² Quand on substitue une lettre à une autre (ex : boire au lieu de poire, vile au lieu de bile...). Mais les exemples cités, comme le double sens de « simples », montrent plutôt des cas d'homonymie ou homophonie.

« simples » est récurrent dans les deux cas dans la littérature de l'époque, ainsi que l'expression « male plante ». D'autre part, je connaissais bien l'exemple de Greimas sur la double isotopie qui naît lorsqu'on définit l'herboriste comme « ami des simples ». Avais-je ou non conscience de jouer de paragrammes ? Rien ne sert de le dire maintenant, le texte est là et il produit ses propres effets de sens.

[...]

L'auteur devrait mourir après avoir écrit. Pour ne pas gêner le cheminement du texte.

Raconter le processus

Certes, l'auteur ne doit pas interpréter. Mais il peut raconter pourquoi et comment il a écrit. Les essais de poétique ne servent pas toujours à comprendre l'œuvre qui les a inspirés, mais ils servent à comprendre comment on résout ce problème technique qu'est la production d'une œuvre.

Poe dans sa *Genèse d'un poème* raconte comment il a écrit le *Corbeau*. Il ne nous dit pas comment nous devons le lire, mais quels problèmes il s'est posés pour réaliser un effet poétique. Et je définirais l'effet poétique comme la capacité, exhibée par un texte, de générer des lectures toujours différentes, sans que jamais on en épuise les possibilités.

L'écrivain (ou le peintre ou le sculpteur ou le compositeur) sait toujours ce qu'il fait et ce que cela lui coûte. Il sait qu'il doit résoudre un problème. Les données de départ sont peut-être obscures, pulsionnelles, obsédantes, ce n'est souvent rien de plus qu'une envie ou un souvenir. Mais ensuite le problème se résout sur le papier, en interrogeant la matière sur laquelle on travaille - matière qui exhibe ses propres lois naturelles mais qui en même temps amène avec elle le souvenir de la culture dont elle est chargée (l'écho de l'intertextualité).

Quand l'auteur nous dit qu'il a travaillé sous le coup de l'inspiration, il ment. *Genius is twenty per cent inspiration and eighty per cent perspiration.*

Lamartine écrivit à propos d'un de ses célèbres poèmes dont j'ai oublié le titre qu'il était né en lui d'un seul jet, par une nuit de tempête, dans un bois. A sa mort, on retrouva les manuscrits avec les corrections et les variantes: c'était le poème peut-être le plus « travaillé » de toute la littérature française !

Le souffle

Les longs passages didactiques avaient aussi une autre raison d'être. Après avoir lu le manuscrit, mes amis de la maison d'édition me suggérèrent de raccourcir les cent premières pages, qu'ils trouvaient trop absorbantes et fatigantes. Je n'eus aucune hésitation, je refusai. Je soutenais que si quelqu'un voulait entrer dans l'abbaye et y vivre sept jours, il devait en accepter le rythme. S'il n'y arrivait pas, il ne réussirait jamais à lire le livre dans son entier.

Donc, les cent premières pages avaient une fonction pénitentielle et initiatique. Tant pis pour qui n'aimerait pas : il resterait au flanc de la colline. [...]

Construire le lecteur

Rythme, souffle, pénitence ... Pour qui, pour moi ? Non, bien sûr, pour le lecteur. On écrit en pensant à un lecteur. Tout comme le peintre peint en pensant au spectateur du tableau. Après avoir donné un coup de pinceau, il recule de deux ou trois pas et étudie l'effet : il regarde le tableau comme devrait le regarder, dans des conditions de lumière appropriée, le spectateur quand il l'admira, accroché au mur. Quand l'œuvre est finie, le dialogue s'instaure entre le texte et ses lecteurs (l'auteur est exclu). Au cours de l'élaboration de l'œuvre, il y a un double dialogue : celui entre ce texte et tous les autres textes écrits auparavant (on ne fait des livres que sur d'autres livres et autour d'autres livres) et celui entre l'auteur et son lecteur modèle. J'ai théorisé cela dans des ouvrages comme *Lector in fabula* ou avant encore dans *Œuvre ouverte*, et ce n'est pas moi qui l'ai inventé.

Il se peut que l'auteur écrive en pensant à un certain public empirique, comme le faisaient les fondateurs du roman moderne, Richardson, Fielding ou Defoe, qui écrivaient pour les marchands et leurs femmes ; mais Joyce aussi écrit pour un public, lui qui pense à un lecteur idéal atteint d'une insomnie idéale. Dans les deux cas, que l'on croie s'adresser à un public qui est là, devant la porte, prêt à payer, ou que l'on se propose d'écrire pour un lecteur à venir, écrire c'est construire, à travers le texte, son propre modèle de lecteur.

Que signifie penser à un lecteur capable de surmonter l'écueil pénitentiel des cent premières pages ? Cela veut exactement dire écrire cent pages dans le but de construire un lecteur adéquat pour celles qui suivront.

Apostille au *Nom de la rose* (Postille al *Nome della rosa* [1980], trad. M. Bouzaher), texte ajouté aux rééditions du roman à partir de 1984.

B)Lector in fabula

« Un texte, tel qu'il apparaît dans sa surface (ou manifestation) linguistique, représente une chaîne d'artifices expressifs qui doivent être actualisés par le destinataire. Puisque dans ce livre nous avons décidé de nous occuper uniquement de textes écrits (et progressivement nous restreindrons notre analyse à des textes narratifs), nous parlerons désormais de "lecteur" au lieu de destinataire – de même que nous emploierons indifféremment "lecteur" et "auteur" pour définir le producteur du texte ».

« Pour le moment, disons ceci: un texte postule son destinataire comme condition sine qua non de sa propre capacité communicative concrète mais aussi de sa propre potentialité

significatrice. En d'autres mots, un texte est émis pour quelqu'un capable de l'actualiser – même si on n'espère pas (ou ne veut pas) que ce quelqu'un existe concrètement ou empiriquement ».

« Nous avons dit que le texte postule la coopération du lecteur comme condition d'actualisation. Nous pouvons dire cela d'une façon plus précise : un texte est un produit dont le sort interprétatif doit faire partie de son propre mécanisme génératif ; générer un texte signifie mettre en œuvre une stratégie dont font partie les prévisions des mouvements de l'autre – comme dans toute stratégie ».

« Or, il en va de même pour les textes [que pour une bataille militaire ou une partie d'échecs]. L'auteur d'un texte devra donc agir d'une façon identique : "Le bras du lac de Côme qui s'étend vers le sud ... ": et si je tombe sur un lecteur qui n'a jamais entendu parler de Côme ? Je dois faire en sorte de le récupérer plus loin, pour le moment faisons comme si Côme était un *flatus vocis*³, comme Xanadou. Ensuite je ferai des allusions au ciel de Lombardie, au rapport entre Côme, Milan et Bergame, à la situation de la péninsule italienne. Bref, le lecteur qui présente une carence encyclopédique est attendu tôt ou tard au tournant ».

« Au point où nous sommes, la conclusion paraît simple. Pour organiser sa stratégie textuelle, un auteur doit se référer à une série de compétences (terme plus vaste que "connaissance de codes") qui confèrent un contenu aux expressions qu'il emploie. Il doit assumer que l'ensemble des compétences auquel il se réfère est le même que celui auquel se réfère son lecteur. C'est pourquoi il prévoira un Lecteur Modèle capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur, le pensait et capable aussi d'agir interprétativement comme lui a agi générativement.

Il a de nombreux moyens à sa disposition: le choix d'une langue (qui exclut évidemment celui qui ne la parle pas), le choix d'un type d'encyclopédie (si je commence un texte par 'Comme l'explique très clairement la première *Critique*, j'ai déjà restreint, de manière très corporatiste, l'image de mon Lecteur Modèle), le choix d'un patrimoine lexical et stylistique donné. Je peux aussi fournir des signaux de genre qui sélectionneront mon audience: 'Mes chers enfants, il était une fois dans un pays lointain' ; je peux restreindre le champ géographique : 'amis, Romains, concitoyens!'[...] ».

« L'auteur présuppose la compétence de son Lecteur Modèle en même temps qu'il l'institue ».

³ Un pur nom, qui ne désigne aucun véritable lieu.

« Les auteurs d'un texte fermé se choisiront un *target*, une "cible" (et une cible, ça coopère très peu: ça attend d'être touché). Ils feront en sorte que chaque terme, chaque tournure, chaque référence encyclopédique soient ce que leur lecteur est, selon toute probabilité, capable de comprendre, Ils viseront à stimuler-un effet précis ; pour être sûrs de déclencher une réaction d'horreur, ils diront avant : "Il se passa alors quelque chose d'horrible." A certains niveaux, le jeu fonctionnera. Cependant, il suffira que Souvestre et Allain, qui écrivaient pour un public populaire, tombent entre les mains du plus friand des consommateurs de kitsch littéraire pour que ce soit la grande fête de la littérature transversale, de l'interprétation entre les lignes, de la dégustation du poncif, du goût huysmansien pour les textes qui balbutient. Le texte, de fermé et répressif qu'il était, deviendra très ouvert, une machine à engendrer des aventures perverses. Mais il y a pis (ou mieux, selon les cas): la prévision quant à la compétence même du Lecteur Modèle peut avoir été insuffisante – par manque d'analyse historique, erreur d'évaluation sémiotique, ou sous-évaluation des circonstances de destination. *Les Mystères de Paris*, de Sue, nous donnent un splendide exemple de ces aventures de l'interprétation. Écrits avec des intentions de dandysme pour raconter à un public cultivé les péripéties savoureuses d'une misère pittoresque, ils sont lus par le prolétariat comme une description claire et honnête de son asservissement; l'auteur s'en aperçoit et continue à les écrire, pour le prolétariat cette fois, truffant son texte de moralités social-démocrates afin de convaincre ces classes dangereuses, qu'il comprend mais craint, de ne pas se désespérer, d'avoir confiance dans la justice et dans la bonne volonté des classes possédantes. Catalogué par Marx et Engels comme un modèle de plaidoirie réformiste, le livre accomplit un mystérieux voyage dans l'esprit de ses lecteurs, ceux-là mêmes que nous retrouverons sur les barricades de 1848, tentant la révolution, parce que, entre autres motifs, ils avaient lu *Les Mystères de Paris*. Il se peut que le livre ait contenu aussi cette actualisation possible. Il se peut qu'il ait dessiné, en filigrane, ce Lecteur Modèle-là. C'est probable même. A condition de le lire en omettant les parties moralisantes - ou de ne pas vouloir les comprendre ».

« Rien n'est plus ouvert qu'un texte fermé. Mais son ouverture est l'effet d'une initiative extérieure, une façon d'utiliser le texte et non pas d'être utilisé par lui en douceur. Il s'agit là de violence plus que de coopération. »

« [L'auteur d'un texte ouvert] pourra postuler, comme cela se passe pour *Finnegans Wake*, un lecteur idéal atteint d'une insomnie idéale, doté d'une compétence variable mais dont la compétence fondamentale devra être la maîtrise de l'anglais (même si le livre n'est pas écrit en "véritable" anglais). Cependant, ce ne pourra pas être un lecteur hellénistique du ne siècle après J.-C., ignorant l'existence de Dublin ; ce ne pourra pas être non plus un illettré au lexique de deux mille mots (pourquoi pas, après tout. Mais on se trouvera alors de

nouveau face à un cas d'utilisation libre, décidée de l'extérieur, ou de lecture extrêmement réduite, limitée aux structures discursives les plus évidentes.

Donc, *Finnegans Wake* attend un lecteur idéal, totalement disponible, doué d'une grande sagacité associative, d'une encyclopédie aux limites vagues, mais pas n'importe quel type de lecteur. Son Lecteur Modèle, il se le construit en choisissant les degrés de difficultés linguistiques, la richesse des références et en insérant dans le texte des clefs, des renvois, des possibilités, même variables, de lectures croisées. Le Lecteur Modèle de *Finnegans Wake*, c'est cet opérateur capable de mettre en acte, dans le temps, le plus grand nombre possible de lectures croisées. ·

En d'autres mots, dans sa production ultime, même Joyce, l'auteur du texte le plus ouvert dont il nous soit donné de parler, construit son propre lecteur à travers une stratégie textuelle. Référé à des lecteurs que le texte ne postule pas et qu'il ne contribue pas à produire, le texte devient illisible (plus qu'il ne l'est) ou alors cela devient un autre livre ».

« Proust pouvait lire l'horaire des chemins de fer et retrouver dans les noms des localités du Valois les échos doux et labyrinthiques du voyage de Nerval à la recherche de Sylvie. Mais il ne s'agissait pas d'interprétation de l'horaire, c'était l'une de ses utilisations légitimes, presque psychédélique. L'horaire, quant à lui, ne prévoit qu'un seul type de Lecteur Modèle, un opérateur cartésien orthogonal doué d'un sens aigu de l'irréversibilité des successions temporelles ».

« Dans un processus communicatif, on a un Émetteur, un Message et un Destinataire. Souvent, l'Émetteur et le Destinataire sont grammaticalement manifestés par le message : 'Je te dis que...' [...]

Mais quand un texte est considéré en tant que tel, en particulier dans les cas de textes conçus pour une audience très vaste (romans, discours politiques, instructions scientifiques, etc.), l'Émetteur et le Destinataire sont présents dans le texte non tant comme pôles de l'acte d'énonciation que comme rôles actanciels de l'énoncé (cf. Jakobson, 1957) ».

« Si Auteur et Lecteur Modèle sont deux stratégies textuelles, nous nous trouvons alors face à une double situation. D'un côté, comme on l'a dit jusqu'à présent, l'auteur empirique en tant que sujet de l'énonciation textuelle formule une hypothèse de Lecteur Modèle, et en la traduisant en termes d'une stratégie qui lui est propre, il se dessine lui-même, auteur en tant que sujet de l'énoncé, comme mode d'opération textuelle en des termes tout autant "stratégiques". Mais d'un autre côté, le lecteur empirique, en tant que sujet concret des actes de coopération, doit lui aussi se dessiner une hypothèse d'Auteur en la déduisant justement des données de stratégie textuelles ».

« Précisons que par "coopération textuelle" on ne doit pas entendre l'actualisation des intentions du sujet empirique de l'énonciation mais les intentions virtuellement contenues par l'énoncé. Prenons un exemple : quelqu'un dans une discussion politique ou dans un article désigne les 'autorités ou les citoyens de l'U.R.S.S. par 'russes' plutôt que par 'soviétiques' ; on estime alors qu'il entend activer une connotation idéologique explicite, comme s'il refusait de reconnaître l'existence politique de l'État soviétique issu de la révolution d'Octobre et pensait encore à la Russie tsariste. Dans certaines situations, l'emploi de l'un ou de l'autre terme devient très discriminatoire. Or il se peut qu'un auteur, sans aucun préjugé antisoviétique, emploie le terme « russe » par inattention, habitude, commodité, légèreté, adhérant ainsi à un emploi très répandu. Toutefois, [...] le lecteur a le droit d'assigner au terme « russe » une connotation idéologique. Il en a le droit parce que textuellement la connotation est activée: et c'est là l'intention qu'il doit attribuer à son Auteur Modèle, indépendamment des intentions de l'auteur empirique. La coopération textuelle est un phénomène qui se réalise, nous le répétons, entre deux stratégies discursives et non pas entre deux sujets individuels ».

« Limitons-nous pour l'instant à conclure que l'on a un Auteur Modèle comme hypothèse interprétative quand on se représente le sujet d'une stratégie textuelle telle qu'elle apparaît à partir du texte examiné, et non pas quand on émet l'hypothèse, derrière la stratégie textuelle, d'un sujet empirique qui éventuellement voulait ou pensait ou voulait penser des choses différentes de ce que le texte, comparé au code auquel il se réfère, dit à son Lecteur Modèle ».

C) Interprétation et surinterprétation

De l'œuvre ouverte aux limites de l'interprétation

En 1957, J.-M. Castillet a publié un livre intitulé : *La hora del lector (L'heure du lecteur)*. Ce fut un livre prophétique. En 1962, j'ai écrit mon *Opera aperta (L'œuvre ouverte)*. Dans ce livre, je plaidais en faveur du rôle actif de l'interprète dans la lecture des textes ayant une valeur esthétique. Lorsque ces pages furent écrites, mes lecteurs prêtèrent surtout attention au côté « ouverture », en sous-estimant le fait que la lecture ouverte (open-ended) à laquelle j'apportais mon soutien était une activité suscitée par une œuvre (et visant à en donner une interprétation). En d'autres termes, j'y étudiais la dialectique entre les droits des textes et les droits des interprètes. J'ai le sentiment qu'au cours des dernières décennies les droits des interprètes ont pris des proportions exagérées.

Dans mes écrits les plus récents (*A Theory of Semiotics, Lector in Fabula et Sémiotique et philosophie du langage*), j'ai travaillé à partir de l'idée peircienne de sémosis illimitée. Dans ma communication au Peirce International Congress, qui s'est tenu à Harvard en septembre

1989, j'ai tenté de montrer que la notion de sémiologie illimitée ne permet pas de conclure à une absence de norme de l'interprétation. Dire de l'interprétation (comme aspect fondamental de la sémiologie) qu'elle est potentiellement illimitée, cela ne veut pas dire que l'interprétation est sans objet, ni qu'elle « erre » en ne se souciant que d'elle-même. Dire qu'un texte n'a potentiellement pas de fin, cela ne veut pas dire que tout acte d'interprétation est à même de s'achever de manière réussie.

Certaines théories critiques contemporaines soutiennent que la seule lecture sérieuse d'un texte qui se puisse imaginer est une fautive lecture (misreading), que la seule existence d'un texte est celle qui est donnée par la chaîne des réponses qu'il suscite, et que, comme cela a été malicieusement suggéré par Todorov (qui cite Lichtenberg à propos de Boehme), un texte n'est qu'un pique-nique où l'auteur apporte les mots et les lecteurs le sens.

Même si cela était vrai, les mots apportés par l'auteur n'en constitueraient pas moins un lot embarrassant de données matérielles que le lecteur ne peut passer sous silence, ni sous le bruit. Si j'ai bon souvenir, c'est bien ici en Angleterre que quelqu'un suggéra, il y a quelques années, qu'en disant on pouvait faire. Interpréter un texte, cela veut dire expliquer pourquoi ces mots peuvent faire des choses diverses (et non pas d'autres) en étant interprétés comme ils le sont. [...] si Jack l'Éventreur venait nous dire que son interprétation de l'Évangile selon saint Luc est à l'origine de ses actes, il me semble que de nombreux critiques, parmi ceux qui privilégient le lecteur (reader-oriented critics), seraient tentés de penser qu'il a lu saint Luc de façon passablement absurde.

L'auteur empirique : distinction selon le type d'énoncés

Mais je m'aperçois que dans cette dialectique entre l'intention du lecteur et l'intention du texte, l'intention de l'auteur empirique a été totalement négligée. Avons-nous le droit de nous demander quelle était l'intention « réelle » de Wordsworth lorsqu'il écrivait ses *Lucy Poems*? Mon idée de l'interprétation des textes comme la découverte d'une stratégie destinée à produire un Lecteur Modèle, conçu comme la contrepartie idéale d'un Auteur Modèle (apparaissant seulement comme une stratégie textuelle), rend la notion de l'intention d'un auteur empirique radicalement inutile. Nous devons respecter le texte, et non pas l'auteur en tant que telle ou telle personne. Mais il peut paraître plutôt brutal d'éliminer ainsi le pauvre auteur comme quelque chose qui n'a pas sa place dans l'histoire d'une interprétation. **Il y a des cas, dans le processus de communication, où une inférence sur l'intention du locuteur est absolument importante, comme cela arrive toujours dans la communication quotidienne. Une lettre anonyme où l'on peut lire : «Je suis heureux »⁴** peut renvoyer à une série infinie de sujets possibles de la déclaration, c'est-à-dire à la classe tout entière des personnes qui croient qu'elles ne sont pas tristes; mais si c'est moi qui, en cet instant précis, prononce l'énoncé : «Je suis

⁴ E. Boillet : c'est moi qui souligne.

heureux », il est alors absolument certain que mon intention est de dire que cet heureux-là, c'est moi et personne d'autre, et vous êtes alors invité à faire cette supposition dans l'intérêt ou la réussite de notre transaction. Est-il possible (de manière analogue) de tenir compte des cas d'interprétation de textes écrits auxquels l'auteur empirique, encore vivant, réagit en disant : « Non, je n'ai pas voulu dire cela? ». [...]

[...] Lorsque je parle avec un ami, le fait de discerner l'intention du locuteur m'intéresse, et lorsque je reçois une lettre d'un ami, le fait de comprendre ce que son auteur voulait dire m'intéresse. En ce sens, je me sens très embarrassé lorsque je lis le jeu de massacre auquel Derrida se livre sur un texte signé de John Searle. [...] Il y a toutefois un cas où je sympathise avec un grand nombre de théories orientées vers le lecteur. Lorsqu'un texte est mis dans une bouteille - et cela ne se produit pas seulement pour la poésie ou pour le roman, mais aussi pour la *Critique de la raison pure* - autrement dit lorsqu'un texte est produit non pas pour un destinataire unique, mais pour une communauté de lecteurs, l'auteur sait qu'il ou elle ne sera pas interprété selon ses intentions, mais selon une stratégie complexe d'interactions qui incluent également les lecteurs et avec eux leur compétence linguistique comme patrimoine social. Par patrimoine social, je n'entends pas seulement un langage donné, comme système de règles grammaticales, mais aussi l'encyclopédie tout entière que les utilisations de ce langage ont permis de mettre en œuvre, c'est-à-dire les conventions culturelles que ce langage a produites et l'histoire même des interprétations antérieures d'un grand nombre de textes, y compris le texte que le lecteur est en train de lire.

U. Eco, *Interprétation et surinterprétation* [1992], trad. J.-P. Cometti, Paris, PUF, 1996

D) *Exemples de mésinterprétations et de surinterprétations*

Le whisky soda

Un exemple de la pertinence attribuée à un élément erroné, fourni par les théoriciens de l'induction scientifique, est le suivant : si un médecin observe que tous ses patients souffrant d'une cirrhose du foie boivent régulièrement ou bien du whisky soda, ou bien du cognac soda, ou bien du gin soda, et qu'il en conclut que le soda est la cause de la cirrhose du foie, nul doute qu'il est dans l'erreur. Il est dans l'erreur parce qu'il y a un autre élément commun à ces trois cas, à savoir l'alcool, dont il n'a pas tenu compte; et il est dans l'erreur parce qu'il ne prend pas en considération tous les cas de patients hostiles à l'alcool, qui ne boivent que du soda, et qui ne souffrent pas d'une cirrhose du foie. L'exemple semble ridicule, précisément parce que le médecin s'attache à ce qui pourrait être expliqué différemment, et non à ce qui devrait être l'objet de ses interrogations; et s'il procède de la sorte, c'est parce qu'il est plus facile de remarquer la présence de l'eau, qui est évidente, que la présence de l'alcool.

L'orchidée

L'hermétisme de la Renaissance était à la recherche de « signatures », c'est-à-dire d'indices visibles apportant la révélation de parentés secrètes. La tradition avait découvert, par exemple, que la plante portant le nom d'orchidée possédait deux bulbes sphéroïdaux, et y avait vu une remarquable analogie morphologique avec les testicules. Sur la base de cette similitude, on était passé à l'homologation de différentes parentés : de l'analogie morphologique, on était passé à l'analogie fonctionnelle. L'orchidée ne pouvait avoir que des propriétés magiques sur l'appareil de reproduction (d'où le fait qu'on la connaissait aussi comme satyrion).

En réalité, comme Bacon l'a expliqué plus tard (« *Parasceve ad historiam naturalem et experimentalem* », dans l' Appendice du *Nooum Organum*, 1620), l'orchidée possède deux bulbes parce qu'un nouveau bulbe se forme chaque année, et pousse à côté de l'ancien; et tandis que le premier grandit, le second rétrécit. Ainsi, les bulbes peuvent démontrer une analogie avec les testicules, mais leur fonction est différente en ce qui concerne le processus de fécondation. Et comme la parenté magique doit être de type fonctionnel, l'analogie ne tient pas. Le phénomène morphologique ne peut témoigner d'une relation de cause et d'effet, car il ne s'accorde pas avec d'autres données qui, elles, se rapportent aux relations causales. La pensée hermétique utilise un principe de fausse transitivité, en vertu duquel on suppose que si A entre en relation x avec B, et que B entre en relation y avec C, alors A doit entrer en relation y avec C. Du fait que les bulbes entrent dans une relation de similitude morphologique avec les testicules, et que les testicules entrent dans une relation causale avec la production de sperme, il ne découle pas que les bulbes sont causalement reliés à l'activité sexuelle.

« Toilettes », un mot polysémique

L'exemple le plus éclatant, et peut-être le plus ridicule, de lectures contradictoires dues à la possibilité d'isoler différentes isotopies textuelles est le suivant : deux camarades discutent au cours d'une réception; le premier apprécie le buffet, le service, la générosité des hôtes, la beauté des invitées féminines et, finalement, le caractère remarquable des « toilettes » [au sens des vêtements] ; le second répond qu'il ne s'y est pas rendu [aux toilettes]. Il s'agit d'une plaisanterie, et nous rions du second camarade parce qu'il interprète le terme français « toilette », qui est polysémique, en lui donnant le sens de facilités sanitaires, et non celui qui évoque les vêtements et l'élégance. Il a tort, car la totalité du discours du premier camarade concernait un événement social et non une question de plomberie. Le premier mouvement vers la reconnaissance d'une isotopie sémantique consiste en une conjecture sur le thème d'un discours donné : une fois que l'on s'est acquitté de cette conjecture, la reconnaissance d'une isotopie sémantique constante possible est la preuve textuelle de la « portée » effective du discours en question. Si le second camarade avait entrepris d'inférer que le premier parlait de

différents aspects d'un événement social, il aurait été capable de déterminer que le lexème « toilette » devait être interprété en conséquence.

La métaphore « Achille est un lion »

Il y a métaphore lorsque nous remplaçons une expression par une autre sur la base d'un ou plusieurs traits du contenu communs aux termes linguistiques concernés : mais si Achille est un lion parce que tous deux sont courageux et fiers, nous serions enclins à rejeter la métaphore : « Achille est un canard », encore qu'elle soit justifiée en vertu du principe que tous deux sont bipèdes. Il est peu d'êtres aussi courageux qu'Achille et le lion; en revanche, le nombre de ceux qui sont bipèdes, comme Achille et le canard, est de loin beaucoup trop élevé. Une similarité ou une analogie, quel qu'en soit le statut épistémologique, est importante si elle est exceptionnelle, au moins sous une certaine description. Une analogie entre Achille et une pendule, reposant sur le fait que l'on a affaire dans les deux cas à deux objets physiques, est de toute façon sans intérêt.

L'édit de Constantin

Lorsque Lorenzo Valla a démontré que le *Constitutum Constantini* était un faux, il fut probablement influencé par le préjugé personnel le conduisant à penser que l'empereur Constantin n'avait jamais souhaité donner le pouvoir temporel au pape; mais au moment où il écrivait son analyse philologique, il ne s'intéressait pas à l'interprétation des intentions de Constantin. Ce qu'il faisait consistait simplement à montrer que l'usage de certaines expressions linguistiques était invraisemblable au début du IV^e siècle. L'Auteur Modèle de la Donation supposée ne pouvait pas avoir été un Romain de cette époque.

Un poème de Wordsworth

Voici comment l'un des chefs de file des déconstructionnistes de Yale, Geoffrey Hartman, examine quelques vers des *Lucy' Poems* de Wordsworth, où le poète parle explicitement de la mort d'une enfant:

*I had no human fears :
She seemed a thing that could not feel
The touch of earthly years.
No motion has she now, no force;
She neither hears nor sees,
Rolled round in earth's diurnal course
With rocks and stones and trees.*

[Je n'éprouvai aucune inquiétude humaine / Elle paraissait telle une chose incapable de ressentir / la marque des âges terrestres. / Tout mouvement, toute force l'avaient maintenant quittée; / Elle n'entendait ni ne voyait / Roulant dans la course diurne de la terre / Avec les

roches, les pierres et les arbres].

Dans ces vers, Hartman voit une série de motifs funèbres sous la surface du texte.

D'autres veulent même montrer que le langage de Wordsworth est traversé de jeux de mots insidieux inappropriés. Ainsi «diurnal» (vers 6) divisé en «*die*» et «*urn*», et «*course*» peut rappeler la prononciation plus ancienne de «*corpse*» (cadavre). Cependant, ces condensations sont plus ennuyeuses qu'expressives; le pouvoir de la seconde strophe repose de façon prédominante sur le remplacement euphémistique du mot «grave» par une image de gravitation («*Rolled round in earth's diurnal course*»). Et bien que le ton de cette strophe ne fasse pas l'unanimité il est clair qu'un mot subvocal est prononcé sans être toutefois inscrite en toutes lettres. C'est un mot qui rime avec «*fears*», «*years*» et «*hears*» mais qui est forclos par la toute dernière syllabe du poème : «*trees*». Il suffit de lire *tears* et la métaphore cosmique et stimulante du poème se remet à vivre, la lamentation du poète se répand à travers la nature comme dans l'élégie pastorale. «*Tears*», cependant, doit déboucher sur ce qui est écrit, sur une sonorité définitive pourtant sourde, l'anagramme «*trees*».

[...]

Hartman ne suggère certainement pas ici que Wordsworth vise réellement à produire ces associations - une telle recherche des intentions de l'auteur ne s'accorderait pas avec les principes critiques de Hartman. Ce qu'il veut dire, c'est qu'il est légitime pour un lecteur perspicace de trouver ce qu'il trouve dans le texte, parce que ces associations sont, au moins potentiellement, évoquées par le texte, et parce que le poète pourrait (peut-être inconsciemment) avoir créé des «harmoniques» du thème principal. Si ce n'est pas l'auteur, disons que c'est le langage qui a créé cet effet en écho. Pour autant que Wordsworth est concerné, bien que d'un côté rien ne prouve que le texte suggère la tombe ou les larmes, d'un autre côté rien ne l'exclut. La tombe et les larmes évoquées appartiennent au même champ sémantique que les lexèmes *in praesentia*. La lecture de Hartman ne contredit pas les autres aspects explicites du texte. On peut juger son interprétation trop généreuse, mais non économiquement absurde. Il se peut que les preuves soient minces, mais elles ne sont pas en désaccord avec le texte.

↑

↳ Tous les exemples ci-dessus sont tirés de *Interprétation et surinterprétation*.

Un poème de Marino

| | |
|---|---|
| Onde dorate, e l'onde eran capelli, navicella d'avorio un dì fendea; una man pur d'avorio la reggea | Un navire d'ivoire un jour fendait des ondes d'or et ces ondes étaient des cheveux ; une main, d'ivoire elle aussi, le tenait |
|---|---|

| | |
|--|--|
| <p>per questi errori preziosi e quelli ;</p> <p style="padding-left: 40px;">e, mentre i flutti tremolanti e belli</p> <p>con drittissimo solco dividea</p> <p>l'or delle rotte fila Amor cogliea,</p> <p>per formarne catene a' suoi rubelli.</p> <p style="padding-left: 40px;">Per l' aureo mar, che rincrescendo apria</p> <p>il procelloso suo biondo tesoro,</p> <p>agitato il mio core a morte già.</p> <p style="padding-left: 40px;">Ricco naufragio, in cui sommerso io moro,</p> <p>poi ch'almen fur, ne la tempesta mia,</p> <p>di diamante lo scoglio e 'l golfo d'oro !</p> | <p>à travers ces errances précieuses;</p> <p style="padding-left: 40px;">et, alors qu'il partageait les flots tremblants</p> <p>et beaux en un droit sillon,</p> <p>Amour recueillait l'or des fils brisés</p> <p>pour en faire des chaînes à ses rebelles.</p> <p style="padding-left: 40px;">A travers l'or de cette mer frisée</p> <p>qui découvrait son blond et orageux trésor,</p> <p>mon cœur tourmenté allait vers la mort.</p> <p style="padding-left: 40px;">Ô riche naufrage, où je coule à ma mort;</p> <p>Dans la tempête, au moins, de diamant</p> <p>Etaient les récifs, et d'or était le golfe!</p> <p>Poème de G. B. Marino (XVIIe s.)</p> |
|--|--|

Il m'est arrivé d'analyser ce sonnet au cours d'un séminaire, en essayant d'en expliquer le fonctionnement métaphorique (peu ou prou dans les termes du modèle interprétatif proposé dans ce livre au chapitre de la métaphore). Il n'est pas utile de s'y attarder longuement; selon les modalités du conceptisme baroque, Marino décrit ici une femme qui se peigne (d'ailleurs, le premier vers le suggère immédiatement).

Au terme de mon analyse, Paolo Valesio m'avait fait remarquer que Pon pouvait donner du sonnet une autre interprétation. Ces flots dans lesquels le poète voudrait plonger, esquif et peigne lui aussi, ne sont pas seulement des cheveux. Le poème dit quelque chose de plus, le parcours érotique qu'il suggère est bien plus radical. J'avais objecté que rien (à la lumière des compétences linguistiques du lecteur et des clefs que le contexte offre) n'autorisait cette interprétation métaphorique et j'avoue que j'ai pris cette suggestion comme une licence « déconstructiviste » illicite, une tentative de faire dire au texte ce qu'on ne pouvait (ne devait) lui faire dire.

Maintenant je serais plus prudent. L'interprétation plus manifestement sexuelle ne dépend certes pas de la stratégie métaphorique : la métaphore dit bateau pour peigne et mer pour chevelure, c'est tout. Mais on peut se demander pourquoi le poète a tant insisté sur une métaphore si évidente. Si c'est parce qu'il était engagé dans un topos de la versification

baroque, le discours s'arrête là : l'insistance a une raison (extratextuelle). Et personnellement, je pense qu'il n'y en a pas d'autres. Mais peut-on empêcher le lecteur (puis-je m'empêcher en relisant) de voir ici - et dans n'importe quelle variation de ce topos - une insistance excessive, un gaspillage d'énergies textuelles, une consommation presque rituelle de richesses sémiotiques? Peut-on échapper au sentiment que si le poète baroque insiste tant, c'est pour nous faire savoir son intention de suggérer quelque chose de plus ?

Ainsi, le texte peut être lu selon le mode symbolique, et il n'y a alors aucune raison de s'en tenir à l'interprétation sexuelle : d'autres anéantissements sont suggérés, bien plus imprécis, des descentes au fin fond d'obscurs abîmes, la volonté de se perdre dans quelque profondeur immémoriale.

U. Eco, *Sémiotique et philosophie du langage* [1984], trad. M. Bouzaher, Paris, PUF, 1988, p. 234-235

E) Nicolas Bonnet : « U. Eco, de l' « œuvre ouverte »
aux « limites de l'interprétation »

In *La critique littéraire du XXe siècle en France et en Italie*,
M. Colin, S. Lazzarin, Presses universitaires de Caen, 2007

Sur l'*intentio auctoris*, l'*intentio operis*,
le Lecteur Modèle et l'Auteur Modèle

« Postuler la totale extranéité de l'auteur empirique vis-à-vis de son œuvre est aussi absurde que de les identifier purement et simplement. Nerval n'est autre que Gérard Labrunie en tant qu'il écrit et non pas un «tout autre». Il est parfaitement légitime de ne s'intéresser qu'à Nerval sans se soucier de Labrunie, mais il est illusoire de prétendre que l'un n'a rien à voir avec l'autre ».

« Eco postule que l'interprète n'a pas à se soucier des conditions de production du texte. L'Auteur Modèle (la stratégie textuelle) est bien une création de l'auteur empirique, mais les processus à travers lesquels celui-ci élabore celui-là n'entrent pas dans le cadre d'une théorie de l'interprétation.

Le sémioticien de stricte obédience s'interdit toute excursion dans la biographie au nom de la rigueur méthodologique: tout est dans le texte, inutile d'aller chercher ailleurs. Admettons - ce qui reste à prouver - que la valeur de l'information biographique, du point de vue heuristique, est nécessairement nulle, ou pire, qu'elle peut contribuer à distraire le lecteur de l'essentiel, car ce que le texte exprime n'a rien à voir avec les vicissitudes du sujet empirique. Reste que ces connaissances (qui ne se réduisent pas toujours à un «misérable

petit tas de secrets»⁵) font partie de notre encyclopédie, au même titre que d'autres. Doit-on alors considérer qu'elles font partie de l'encyclopédie du lecteur empirique mais pas du Lecteur Modèle, et que celui-là doit tendre à s'identifier avec celui-ci? Mais pourquoi s'imposer une telle ascèse? »

« La seule justification épistémologique que reconnaisse Eco à la prise en compte de l'*intentio auctoris* est de mettre en évidence la distance inévitable qui sépare la vision que l'auteur a de son œuvre des multiples interprétations dont elle fait l'objet ».

« Si l'intention de l'auteur empirique reste parfois incertaine, faute de documentation, et peut faire, en conséquence, l'objet de conjectures hasardeuses, on ne voit pas très bien au nom de quel principe épistémologique l'interprète, à partir du moment où son encyclopédie contient certaines informations relatives à l'*intentio auctoris*, ne devrait tenir aucun compte du point de vue de l'auteur empirique sur son œuvre. Le fait que l'auteur empirique ne détienne pas la «vérité» de l'œuvre, qu'il ne soit qu'un interprète parmi d'autres, et peut-être pas le plus éclairé, n'implique pas nécessairement qu'il faille à tout prix lui «couper la parole» pour entendre le texte. »

« L'approche sémiotique [reposant sur l'identification d'une *intentio operis* distincte de l'*intentio auctoris*], en liquidant l'auteur empirique, semble hypostasier le discours: elle décrit le texte comme s'il était *causa sui*, et qu'il s'auto-engendrait. Le texte (ce sont là les propres expressions d'Eco) «institue» un sens, « construit » et « postule » son lecteur, etc. »

« Évoquant sa double carrière de théoricien et de romancier, Umberto Eco, après avoir établi que la production théorique possède la même valeur esthétique que la création proprement artistique, et que la distinction entre les deux types d'écrit n'est pas à chercher du côté de l'engagement aléthique de l'écrivain (le discours fictionnel exprime une vérité au même titre que le discours scientifique), affirme que la différence fondamentale entre le texte théorique et le texte de fiction tient à ceci, que le premier est univoque tandis que le second se prête à de multiples interprétations. C'est pourquoi, s'il ne tolère aucune lecture de son œuvre théorique qui ne lui paraisse rendre fidèlement compte de sa pensée, il est disposé à admettre toutes les interprétations que l'on propose de ses romans, même s'il juge certaines d'entre elles peu pertinentes, sur la base des critères de cohérence et d'économie qu'il applique lui-même aux textes qu'il analyse. En ce sens, pour Eco, toute œuvre de fiction est par définition une Œuvre Ouverte ».

⁵ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*.

« Eco récuse la thèse selon laquelle toute lecture serait par définition projective. Se lire à travers l'œuvre, c'est l'utiliser et non l'interpréter. Or Eco ne croit pas comme Richard Rorty que l'interprétation soit réductible à l'utilisation. Si le lecteur empirique se montre coopératif et qu'il accepte de jouer le rôle de Lecteur Modèle qui lui est réservé, en suivant scrupuleusement les instructions que lui impartit l'Auteur Modèle, rien ne s'oppose, selon lui, à ce qu'il interprète correctement le texte.

Le Lecteur Modèle d'Eco est une des variantes de la figure du lecteur virtuel apparue au cours des années soixante-dix dans les travaux de différents théoriciens, dont les perspectives théoriques sont d'ailleurs parfois très divergentes, tels l'architecteur de Michael Riffaterre, somme de toutes les compétences requises par le texte, le lecteur «visé» (ou «supposé») d'Erwin Wolff, le «lecteur informé» de Stanley Fish ou le «lecteur implicite» de Wolfgang Iser. Ce dernier, comme le souligne Eco lui-même, est très proche du Lecteur Modèle, bien que moins nettement déterminé par les structures textuelles.

L'interprétation, telle que la définit Eco, est une opération purement intellectuelle qui fait appel au bagage culturel du lecteur mais pas à son expérience individuelle. De même que l'Auteur Modèle s'est émancipé de sa dépendance originaires à l'égard de l'auteur empirique, le Lecteur Modèle est exempt de toute contamination de la part du lecteur empirique ».

Sur Compagnon citant Eco

N. Bonnet a relevé dans le livre de Compagnon les deux mêmes brèves allusions à Eco que nous citons dans cette brochure (voir la rubrique F). Voici son commentaire :

L'élaboration du concept d'*intentio operis* n'est pas, comme le soutient Compagnon, une manière déguisée de revenir, sans avoir à se désavouer, à l'intention d'auteur de l'herméneutique traditionnelle. [...] Si l'*intentio operis* s'identifie avec l'intention de l'auteur, c'est avec l'intention de l'Auteur Modèle (la stratégie textuelle), non avec celle de l'auteur empirique. Restant fidèle, en cela, aux positions de la nouvelle critique américaine [qui parle d'« illusion intentionnelle » : *intentional fallacy*] aussi bien que française, Eco nie toute autorité à la personne de l'auteur : seul compte ce que le texte énonce.

Compagnon ne semble pas s'aviser de l'inconséquence qu'il y a à imputer à Eco la thèse selon laquelle une œuvre se prêterait à n'importe quelle interprétation, d'une part, et à lui reprocher, de l'autre, d'hypostasier le texte en lui attribuant une intention propre, ces deux thèses étant absolument contradictoires.

Sur *Œdipe roi*

L'interprétation freudienne de la pièce de Sophocle est pour Eco est un exemple d'interprétation correcte (et non d'utilisation) de l'œuvre, même si Sophocle et ses contemporains ne pouvaient pas disposer des compétences encyclopédiques permettant d'avoir eux-mêmes conscience de cette interprétation.

« En d'autres termes, il faudra que quelque vingt-cinq siècles s'écoulent pour que Sophocle trouve enfin son lecteur. En chaussant son lorgnon, le père de la psychanalyse parvient à déchiffrer ce qu'aucun lecteur n'avait su lire. Il ne suffit pas de dire que le texte acquiert avec Freud une nouvelle signification, mais que grâce à lui il prend tout son sens. Bien entendu, que Sophocle, en tant qu'auteur empirique, ait eu ou non conscience de mettre dans sa pièce tout ce que Freud y a découvert n'intéresse pas le sémioticien.

Le Lecteur Modèle d'Œdipe-Roi n'est pas celui auquel « pensait » Sophocle, mais celui que le texte « postule ». L'Auteur Modèle « construit » un Lecteur Modèle capable de tirer au clair le contenu latent du discours. En un mot, et plus brutalement, pour Eco, l'Œdipe de Freud est bel et bien dans l'Œdipe de Sophocle ».

E) Searle : intention de l'auteur et interprétation des fictions

Il y a eu une école de critique littéraire qui pensait que l'on ne devait pas prendre en considération les intentions de l'auteur quand on examinait une œuvre de fiction. Peut-être y a-t-il un niveau d'intention où cette conception extraordinaire devient acceptable ; peut-être ne doit-on pas prendre en compte les motivations cachées de l'auteur quand on analyse son œuvre; mais, si l'on se place à un niveau plus fondamental, il est absurde de supposer qu'un critique puisse ignorer complètement les intentions de l'auteur : le seul fait d'identifier un texte comme roman, poème ou simplement comme texte suppose déjà que l'on se prononce sur les intentions de l'auteur.

John Searle, « Le statut logique du discours de fiction » [« The logical status of fictional discourse », 1975], in *Sens et expression* [*Expression and meaning*, 1979], trad. J. Proust, Les éditions de minuit, 1982, p. 109

L'un des aspects du rôle que jouent ces produits dérive du fait que les actes de langage sérieux (c'est-à-dire qui n'appartiennent pas à la fiction) peuvent être transmis par des textes de fiction, même si l'acte de langage transmis n'est pas représenté dans le texte. Presque toutes les œuvres de fiction marquantes transmettent un « message » ou des « messages » qui sont transmis par le texte, mais ne sont pas dans le texte. C'est seulement dans les histoires enfantines qui se terminent sur un « et la morale de cette histoire est que ... » ou chez des auteurs pesamment didactiques comme Tolstoï que nous trouvons une représentation explicite des actes de langage sérieux que le texte de fiction a pour but (ou pour but principal) de transmettre. Quand il s'agit de rendre compte de la manière dont

l'auteur transmet un acte de langage sérieux en accomplissant les actes de langage simulés qui constituent l'œuvre de fiction, les critiques littéraires ont recours à des principes ad hoc et ponctuels ; mais il n'y a encore aucune théorie générale des mécanismes par lesquels de telles intentions illocutoires sérieuses sont transmises par des illocutions simulées.

Ibid., p. 119

F) Antoine Compagnon

1) Les thèses d'U. Eco d'après Compagnon

« Ricoeur, cherchant à réconcilier tout le monde, parle même d'« intention du texte », comme Umberto Eco introduit, entre l'intention de l'auteur et l'intention du lecteur, l'*intentio operis* (Eco, p. 29). Mais ces attelages curieux - «intention du texte », *intentio operis* - sont des solécismes, en rupture avec la phénoménologie à laquelle ils feignent d'emprunter le terme intention, puisque, pour celle-ci, intention et conscience sont fondamentalement liées. Comme le texte est sans conscience, parler d'«intention du texte» ou d'*intentio operis*, c'est réintroduire subrepticement l'intention d'auteur – comme garde-fou de l'interprétation, sous un terme moins suspect ou provocateur ».

Compagnon évoque p. 184 « la radicalité de la thèse d'Umberto Eco, pour qui toute œuvre d'art est ouverte à un éventail illimité de lectures possibles, ou encore de celle de Michel Charles, pour qui l'œuvre actuelle n'a pas plus de poids que l'infinité des œuvres virtuelles que sa lecture suggère ».

Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie*, Paris, Seuil, 1998

2) L'intention de l'auteur d'après Compagnon

Intention n'est pas préméditation

Peut-on également réfuter l'autre grand argument contre l'intention ? Un auteur, dit-on, n'a pas pu vouloir dire toutes les significations que les lecteurs attribuent aux détails de son texte. Quel est donc le statut intentionnel des significations implicites d'un texte? Le New Critic américain William Empson (1930⁶) décrivait le texte comme une entité complexe de significations simultanées (et non successives ou exclusives). L'auteur peut-il avoir eu l'intention de toutes ces significations et implications que nous voyons dans le texte, même s'il n'y avait pas pensé en l'écrivant? L'argument paraît définitif. Il est en fait très fragile, et

⁶ *Seven types of ambiguity*, New York, New direction.

nombreux sont les philosophes du langage qui identifient tout simplement intention de l'auteur et sens des mots.

Selon John Austin (1962⁷), l'inventeur du performatif, toute énonciation engage un acte qu'il appelle illocutoire, comme demander ou répondre, menacer ou promettre, etc., qui transforme les rapports entre les interlocuteurs. Distinguons encore avec lui l'acte illocutoire principal réalisé par une énonciation et la signification complexe de l'énoncé, résultant des implications et associations multiples de ses détails. Interpréter un texte littéraire, c'est d'abord identifier l'acte illocutoire principal accompli par l'auteur lorsqu'il a écrit ce texte (par exemple son appartenance générique: est-ce une supplique? une élégie?). Or les actes illocutoires sont intentionnels. Interpréter un texte, c'est donc retrouver les intentions de son auteur. Mais la reconnaissance de l'acte illocutoire principal accompli par un texte reste bien entendu très générale et insuffisante - du genre : ce poème fait l'éloge de la femme, ou c'est une expansion de «Je t'aime», ou de «Marcel devient écrivain» -, et ne constitue jamais que le début de l'interprétation. Nombreuses sont les implications et associations de détail qui ne contredisent pas l'intention principale, mais dont la complexité est (infiniment) plus particulière, et qui ne sont pas intentionnelles au sens de préméditées. Toutefois, ce n'est pas parce que l'auteur n'y a pas pensé que ce n'est pas ce qu'il voulait dire (ce qu'il avait loin derrière la tête). La signification réalisée est quand même intentionnelle dans son entier, puisqu'elle accompagne un acte illocutoire qui est intentionnel.

L'intention d'auteur ne se réduit donc pas à un projet ni à une préméditation intégralement consciente («l'intention claire et lucide» de Picard). L'art est une activité intentionnelle (dans un ready-made, seule reste l'intention pour faire de l'objet un objet esthétique), mais il existe de nombreuses activités intentionnelles qui ne sont ni préméditées ni conscientes. Écrire, si la comparaison est permise, ce n'est pas comme jouer aux échecs, une activité où tous les mouvements sont calculés ; c'est plutôt comme jouer au tennis, un sport où le détail des mouvements est imprévisible, mais où l'intention principale n'en est pas moins ferme: renvoyer la balle de l'autre côté du filet de la manière qui rendra le plus difficile à l'adversaire de la renvoyer à son tour. L'intention d'auteur n'implique pas une conscience de tous les détails que l'écriture accomplit, ni ne constitue un événement séparé qui précéderait ou accompagnerait la performance, suivant la dualité fallacieuse de la pensée et du langage. Avoir l'intention de faire quelque chose - renvoyer la balle de l'autre côté du filet ou composer des vers-, ce n'est pas faire avec conscience ni projeter. John Searle comparait l'écriture à la marche à pied: bouger les jambes, soulever les pieds, tendre les muscles, l'ensemble de ces actions n'est pas prémédité, mais elles ne sont pas pour autant sans intention; nous avons donc l'intention de les faire quand nous marchons ; notre intention de marcher contient l'ensemble des détails que la marche à pied implique. Comme

⁷ *Quand dire c'est faire*, trad. fr. Paris, Seuil.

Searle, polémiquant avec Derrida⁸, le rappelait:

« peu de nos intentions parviennent à la conscience comme intentions. Parler et écrire sont des activités intentionnelles mais le caractère intentionnel des actes illocutoires n'implique pas qu'il y ait des états de conscience séparés de l'écriture et de la parole » (Searle, 1977⁹, p. 202).

Autrement dit, la thèse anti-intentionnaliste se fonde sur une conception simpliste de l'intention. «Intenter de dire quelque chose», «vouloir dire quelque chose», «dire quelque chose intentionnellement », ce n'est pas « préméditer de dire quelque chose », « dire quelque chose avec préméditation». Les détails du poème ne sont pas projetés, non plus que tous les gestes de la marche à pied, et le poète ne pense pas en écrivant aux implications des mots, mais il ne s'ensuit pas que ces détails ne soient pas intentionnels, ni que le poète n'ait pas voulu dire les sens associés aux mots en question.

Proust, lorsqu'il contestait que le moi biographique et social fût au principe de la création esthétique, loin d'éliminer toute intention, substituait à l'intention superficielle et attestée dans la vie une autre intention profonde, dont l'œuvre était un meilleur témoignage que le curriculum vitae, mais l'intention restait au centre. L'intention ne se limite pas à ce qu'un auteur s'est proposé d'écrire -par exemple à une déclaration d'intention-, non plus qu'aux motivations qui ont pu l'inciter à écrire, comme le désir d'acquérir de la gloire, ou l'envie de gagner de l'argent, ni enfin à la cohérence textuelle d'une œuvre. L'intention, dans une succession de mots écrits par un auteur, c'est ce qu'il voulait dire par les mots utilisés. L'intention de l'auteur qui a écrit une œuvre est logiquement équivalente à ce qu'il voulait dire par les énoncés qui constituent le texte. Et son projet, ses motivations, la cohérence du texte pour une interprétation donnée, ce sont après tout des indices de cette intention.

Ainsi, pour bien des philosophes contemporains, il n'y a pas lieu de distinguer intention de l'auteur et sens des mots. Ce que nous interprétons quand nous lisons un texte, c'est, indifféremment, le sens des mots et l'intention de l'auteur. Dès qu'on commence à les distinguer, on tombe dans la casuistique. Mais cela n'implique pas de revenir à l'homme et l'œuvre, puisque l'intention n'est pas le dessein, mais le sens intenté.

A. Compagnon, *op.cit.*

G) Interprétation et intention de l'auteur : deux articles récents (F. Lavocat et F. Wagner)

⁸ Cette polémique entre Derrida et Searle est très célèbre : elle a cristallisé un affrontement entre une pensée déconstructionniste ou anti-intentionnaliste selon lequel un texte peut toujours donner lieu à diverses interprétations qui ne vont pas toutes dans le sens de l'intention de l'auteur, et un camp intentionnaliste s'opposant à cette thèse. Ou entre la philosophie « continentale » représentée par Derrida et la philosophie « analytique » représentée par Searle.

⁹ «Reiterating the Differences» : a Reply to Derrida in *Glyph*, Baltimore, J. H. University, 1977.

Dans les écoles et les universités occidentales, l'interprétation, avant d'être l'objet d'un point de vue théorique, est un exercice journallement pratiqué, peut-être de façon insuffisamment réflexive. Non seulement nous produisons des interprétations des livres ou des films que nous présentons, expliquons, comparons (avec un peu de contexte, un peu d'informations sur l'auteur, quelques remarques sur le genre, le style et la structure du texte...), mais nous sommes régulièrement amenés à évaluer les interprétations produites par d'autres. Aussi gagnés que nous soyons à la polysémie de l'œuvre et à la pluralité des interprétations, nous les hiérarchisons. Valorisons-nous alors la pertinence, la rigueur argumentative ou l'originalité des interprétations ? Un peu tout à la fois, probablement, sans nous souvenir si nous sommes plutôt partisans de Rorty ou d'Eco¹⁰, et sans, peut-être, établir clairement auprès de notre public nos choix herméneutiques et leurs critères. L'accent mis sur les pratiques peut donc se comprendre comme un souci pédagogique et un appel à faire une plus large place, dans notre enseignement, à l'histoire et aux théories de l'interprétation.

L'histoire des interprétations critiques est balisée de revendications d'objectivité débarrassée de miasmes herméneutiques, pourtant lourdes de présupposés. Pensons, dans les années 1960, à la mise à mort du personnage, sur fond de dénigrement de l'individualisme bourgeois, et à celle de l'auteur – père, patron, policier, roitelet et tyran. Qui tenait compte de l'intention auctoriale, « respectait » le sens du texte, s'est alors exposé au soupçon de collaborer – objectivement – avec les forces du mal patriarcal.

Inversement et de façon solidaire, la mise en cause de l'objectivité, dans les années 1970 a secrété un nouveau conformisme. Les auteurs ne respectent pas la convention rhétorique du pluralisme herméneutique se sont trouvés disqualifiés dans certains cercles académiques, en particulier états-uniens. Cependant, passée la première décennie du XXI^e siècle, nous pouvons désormais prendre nos distances avec certains raccourcis herméneutiques – et les désamorcer. [...]

Otto Pfersmann insiste sur la différence entre l'interprétation des textes juridiques et celle des textes littéraires – dans le sens d'une contestation du *linguistic turn*, littérisant abusivement, à son avis, les textes de loi. L'interprétation des textes médicaux, qui a également été envisagée dans le cadre de ce projet, possède elle aussi une histoire, un lexique, des procédures et des enjeux propres. J'en appelle quant à moi à une analyse spécifique de l'interprétation qui concerne les textes de fiction – ce qui présuppose une

¹⁰ Allusion à un débat polémique entre U. Eco et le philosophe américain Richard Rorty (qui se définit comme « pragmatiste »), lors de conférences à l'université de Cambridge en 1990. De cet échange est né le livre *Interprétation et surinterprétation*, où l'on trouve entre autres le texte des trois conférences tenues par Eco et de l'intervention de Rorty.

distinction forte entre les réponses cognitives induites par les écrits factuels et fictionnels. [...]

Si l'on aborde maintenant l'attitude savante, qui contesterait l'intérêt d'explicitier les textes difficiles, les textes du passé, et n'admirerait la démarche de Jean Bollack à propos d'*Œdipe-Roi*, de Florence Dupont à propos du théâtre latin, de Claude Calame à propos de la mythologie grecque ? Peut-être parce qu'ils étudiaient des cultures, des textes, des pensées tellement éloignés des nôtres, ils ont eu à cœur de balayer les couches superposées de contresens, d'anachronismes, les innombrables glissements de mots et de sens accumulés au cours des siècles. En nous permettant de cerner l'altérité, ils produisent un inappréciable gain de savoir : la pluralité des interprétations, qui n'est alors que la somme des ignorances et des oublis, n'a dans cette optique aucune valeur. [...]

Dans le cadre du droit, naturellement, la variation du sens ne peut se prévaloir d'une dimension ludique et les enjeux pragmatiques et politiques de l'interprétation sont tout à fait différents. Les conflits interprétatifs à propos des textes de fiction, hors cas de censure, de blasphème supposé, d'imputation de référentialité abusive, n'ont pas d'impact sociétal de grande ampleur. L'interprétation des comédies hollywoodiennes du remariage par Stanley Cavell, par exemple a beau être considérée comme abusive par un certain nombre de critiques (Hirsh ou Davis par exemple), il nous importe bien davantage qu'elle nous permette de voir les films de Cukor et de Capra avec un intérêt renouvelé – de les voir, tout simplement. Elle les connecte avec notre vie.

Il est impossible de sacrifier Calame à Cavell ou Cavell à Calame. Il n'y a peut-être même pas de tension entre ces deux visées parce qu'il s'agit toujours d'élaborer un savoir qui donne accès à des œuvres et des mondes.

Françoise Lavocat, « L'interprétation : engagements, pratiques, idéologies », *Fabula-LhT*, n° 14, « Pourquoi l'interprétation ? », février 2015

Sur ce point précis de la voix narrative, l'essai de méthode qu'est *Discours du récit* [de G. Genette] semble donc relever d'un structuralisme que l'on pourrait qualifier d'*internaliste*, comme l'attestent ces formules: “la situation narrative d'un récit de fiction ne se ramène *jamais* à sa situation d'écriture”, “Marcel n'est pas Proust”, qui écartent l'hypothèse d'une assimilation de l'instance narrative et de l'instance littéraire, du narrateur et de l'auteur, jugée non pertinente. Cette distinction radicale n'engage évidemment pas la responsabilité du seul Gérard Genette, et l'on sait tout ce qu'elle doit à la fameuse formule de Proust lui-même, “un livre est le produit d'un autre *moi* que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices”, comme à l'article de Roland Barthes décrétant “La mort de l'auteur”

ou à l'hypothèse proposée par Michel Foucault d'une fonction auteur". Le clivage entre sujet vivant et sujet écrivant aboutit donc à la répudiation de ce que Flaubert nommait déjà "la guenille", c'est-à-dire la biographie de l'auteur, qui ne précède plus son texte mais en procède, à l'état de pures et simples traces énonciatives. Ce positionnement anti-expressif et anti-intentionnaliste, donc foncièrement réactionnel, est le vecteur d'enjeux idéologiques évidents, puisqu'il revient à abroger les privilèges passés dont pouvait jouir l'auteur, et à en faire don dans un geste démocratique à la pluralité des lecteurs.

Dès lors, on comprend que toute tentative, même prudente et nuancée, pour "ressusciter" en quelque façon l'auteur risque d'être assimilée à une position idéologique régressive et réactionnaire. Pourtant, il me semble que sans désirer en aucune façon réhabiliter le biographisme le plus convenu, ni valoriser *a priori* l'origine auctoriale, les chercheurs guidés par un intérêt sincère et non dogmatique pour le phénomène littéraire peuvent parfois être contraints de s'interroger sur le bien-fondé d'une dissociation systématique de l'auteur et du narrateur — ce qui les conduit inévitablement à prendre en considération les échanges qui affectent la zone frontalière entre texte et hors-texte, donc à enfreindre le principe de la clôture textuelle.

[...]

Le respect des particularités structurales et plus généralement formelles des textes est certes absolument indispensable à la saisie de leur spécificité, mais il ne doit pas nous faire oublier que chacun d'eux est produit par un ou plusieurs auteurs, consommé par un ou plusieurs lecteurs dans des contextes sociohistoriques variables [...].

Frank Wagner, *Du structuralisme au post-structuralisme*, in « Études littéraires », vol. 36, n° 2, 2004, p. 105-126.