



L'IMAGINATION DE L'AUTEUR

Cristina Henrique da Costa¹

RÉSUMÉ : Dans un premier temps, cet article confronte deux positions sur la question théorique de *la mort de l'auteur* apparemment contraires et séparées dans le temps: Barthes lui-même et Antoine Compagnon. Si l'attitude critique du second vis à vis du premier est lue ici comme le symptôme d'un refus de réfléchir à cette question et comme le projet de s'en tenir empiriquement au simple constat de fait de l'existence des auteurs, l'article formule alors l'hypothèse selon laquelle ni *la mort de l'auteur*, ni *le retour de l'auteur* ne peuvent être traités comme des faits, dans la mesure où ce sont des jugements esthétiques. Dans un second temps, lui-même organisé en deux sous-parties consacrées respectivement à *la mort de l'auteur* et à son éventuel *retour*, l'article s'emploie alors à déceler certaines des implications philosophiques de chacune de ces idées, autour d'un parcours qui va de Hegel à Kant, puis de ce dernier à Bachelard.

MOTS-CLÉS : auteur, imagination, esthétique, lecteur, Barthes, Compagnon.

RESUMO: O ponto de partida deste artigo é o confronto entre duas posições a respeito da questão teórica da *morte do autor*, aparentemente contrárias e distantes no tempo: o próprio Barthes e Antoine Compagnon. Se a atitude crítica do segundo em relação ao primeiro é lida como sintoma da recusa de refletir sobre a questão e como intenção de permanecer empiricamente no plano do fato constatado da existência dos autores, o artigo formula então a hipótese segundo a qual nem *a morte do autor* nem seu eventual *regresso* podem ser tratados como fatos, na medida em que são juízos estéticos. Num segundo tempo, ele mesmo subdividido em duas partes dedicadas respectivamente à *morte do autor* e ao seu eventual *regresso*, o artigo ensaia desbastar algumas das implicações filosóficas de ambas as ideias, através de um breve percurso que vai de Hegel a Kant, e deste a Bachelard.

PALAVRAS-CHAVE: autor, imaginação, estética, leitor, Barthes, Compagnon.

ABSTRACT: The first part of this paper proposes a confrontation between two positions apparently opposed to each other and separated in time concerning the theoretical question of *the death of the author*. Roland Barthes himself and Antoine Compagnon. If Compagnon's critique of Barthes is interpreted as a symptomatic refusal of reflection on such a question and as a decision to stick to the empirical evidence of the existence of the authors, the article formulates the hypothesis that *the death of the author* and the *return of the author* cannot be treated as facts precisely because they correspond to aesthetic judgments. In the second part - concerning *the death of the author* and his possible *return* -, the paper aims at showing some of the philosophical implications of these ideas from Hegel to Kant and from Kant to Bachelard.

KEYWORDS: author, imagination, aesthetics, reader, Barthes, Compagnon.

¹ Professora de teoria literária da UNICAMP e Coordenadora do Programa de Teoria e História literária desta mesma universidade. E-mail para contato: cristinahenriquedacosta@hotmail.fr

L'auteur fait du sur place

S'il y a quelque chose de dérangeant ou de difficile avec le thème de *la mort de l'auteur* c'est bien le fait qu'il semble que nous soyons passés d'une idée devenue assez consensuelle (celle que lançait Barthes en 1968) à une autre idée - qui tente d'être tout aussi consensuelle en s'opposant à la première - mais qui n'envisage qu'en apparence les problèmes soulevés par elle.

A ce titre, la tentative de fonder sur certains principes relativement simples et de bon sens une argumentation dirigée contre *la mort de l'auteur* (autrefois proclamée par Barthes) est excellemment illustrée par le discours d'Antoine Compagnon, et notamment par un cours intitulé *Qu'est-ce qu'un auteur* (disponible en ligne sur *Fabula*), lequel prétend examiner très précisément dans quelle mesure il convient de relativiser ce fameux propos barthien. Compagnon identifie d'emblée dans l'introduction de son cours l'enjeu global qui se tient derrière l'idée de *mort de l'auteur*, et qui est celui de savoir dans quelle mesure le sens d'un texte peut être attribué ou non à l'intention de son auteur ; il entend montrer par là que la question concerne essentiellement la possibilité ou l'impossibilité de la restitution *in absentia* d'un schéma communicationnel emprunté à la linguistique². En effet, si ce qui se passe en littérature se définit aussi par le fait que, comme dans toute communication, *je dis quelque chose à quelqu'un*, tout le problème est de savoir ce qu'il en est du *je* (l'auteur) qui n'est plus là au moment même où le *quelque chose* (le texte) *parle à quelqu'un* (le lecteur).

Or, cette façon de poser le problème n'est claire qu'en apparence. La question « qu'en est-il du *je* absent ? », faute de réflexion sur la signification esthétique de *la mort de l'auteur*, conduit Compagnon à vouloir s'appuyer sur une forme d'objectivité empirique concernant le langage en général. Or, le paradoxe ici est que toute position, tout point de vue critique à prétention théorique qui ne commence pas par réfléchir sur la subjectivité de son propre discours *tue l'auteur*, fût-il un point de vue censé critiquer la mort de l'auteur. En ce sens, Barthes et Compagnon sont plus proches qu'il n'y paraît.

Pour tenter de réfléchir au paradoxe de ce dépassement de *la mort de l'auteur* qui n'en est pas un, il s'agit donc simplement de poser le problème suivant : le lieu à partir duquel on décrète que *l'auteur revient* peut-il sérieusement être un lieu neutre, c'est à dire, un discours sur la vérité de l'auteur qui *continue de se passer* lui-même de la vérité de son auteur ?

Précisons: Barthes est bien *l'auteur* qui s'arroge le droit de déclarer *la mort de l'auteur*, mais Compagnon est bien *l'auteur* qui se réclame du fait de l'existence empirique de *l'auteur* en se niant comme *auteur* du *retour de l'auteur*. Le paradoxe est donc bien ici la conséquence du refus de réflexivité, ou si l'on veut, du refus d'en passer par une réflexion sur la subjectivité de ces idées. Dans *Le démon de la théorie* déjà, la thèse du relativisme empiriste qui discréditait la radicalité des discours théoriques sur la littérature oubliait cet aspect réflexif des problèmes littéraires, puisque Compagnon n'y envisageait pas qu'après tout son propre discours théorique sur cette absence de radicalité pourrait n'être lui même que le reflet contingent des œuvres littéraires de son propre temps, elles-mêmes assez peu radicales.

De même, dans sa critique de *la mort de l'auteur*, si d'un côté, Antoine Compagnon quitte très vite le champ strictement conceptuel au motif que les vues sur la littérature n'ont pas d'objectivité structurelle (puisque cette dernière est une fiction structuraliste), cela semble se faire, d'un autre côté, dans le but unique d'installer le discours dans le champ de l'histoire de la question de l'auteur, laquelle présenterait, selon lui, un type d'objectivité bien plus fiable. Ce qui est alors occulté, c'est bien la question de la subjectivité du rapport à la littérature, qui se trouve pourtant au cœur de la question de *la mort* (ou non) *de l'auteur*. La substitution habile de la structure objective par l'histoire objective permet alors paradoxalement de convoquer *l'auteur* de *la mort de*

² Ce schéma linguistique est assez comparable au postulat de base de la rhétorique: *ethos, logos, pathos*.

l'auteur lui-même en tant qu'*autorité* historique de cette mort comme aussi de sa relativisation. Et en effet, comme chacun sait, entre 1968, date de l'énonciation dogmatique de la thèse radicale, et 1973, date de la parution du *Plaisir du texte* où le dogme est effectivement relativisé, selon Compagnon *la mort de l'auteur* se défait d'elle-même par la grâce de son propre *auteur* à la faveur de l'histoire factuelle dont il se réclame.

Mais que se passe-t-il exactement d'un point de vue argumentatif ? En situant historiquement la problématique de *la mort de l'auteur* dans une globale polémique contre l'historicisme de Lanson, Antoine Compagnon éclaire le concept d'auteur en rattachant de proche en proche le thème à Blanchot, à T. S. Eliot, à Mallarmé. Tout cela est cependant déjà explicitement ou implicitement dans le texte de Barthes lui-même. Autrement dit, Barthes et Compagnon croient l'un comme l'autre à la relativité du « concept » d'auteur ; leurs résultats apparemment opposés (*mort* ou *résurrection*) n'indiquent pas une réelle différence. Simplement, l'un succède historiquement à l'autre et le prolonge :

« 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 (...) » dira Barthes en affirmant la valeur de vérité historique de sa *mort de l'auteur* (2001, p. 154). Ce à quoi Compagnon répondra « Si je commence par évoquer ces articles-manifestes de Barthes et Foucault en 1968 et 1969, c'est pour vous rappeler que la question de la place à faire à l'auteur est l'une des plus controversées dans les études littéraires », affirmant par là cette même valeur de vérité historique. En effet, ce qui est ici nommé la « place controversée à faire à l'auteur » ne donne pas lieu à une discussion sur la valeur de vérité de l'affirmation historique de *la mort de l'auteur* par Barthes. Compagnon déborde la « controverse » en confiant paradoxalement au travail de relativisation historique la tâche de conservation de la valeur de vérité de l'histoire du concept :

Parlant cette année de l'auteur, de la nature et de la fonction de la notion d'auteur dans les études littéraires, dans la critique littéraire, l'histoire littéraire, l'enseignement de la littérature, la recherche sur la littérature, nous allons faire de la théorie de la littérature - suivant le titre de ce cours -, au sens où nous allons réfléchir ensemble sur les conditions de ces études, critique, histoire, enseignement, recherche littéraires. Nous allons faire de la « critique de la critique », et aussi de l'histoire des notions critiques, manières d'y voir plus clair dans ce que nous faisons lorsque nous nous référons couramment à l'auteur. (cours en ligne)

Comme le suggère alors le titre de l'introduction de son cours en ligne – *Mort et résurrection de l'auteur* -, c'est bien une mise au point par l'histoire qui suffirait à ressusciter en quelque sorte une figure relativisée de l'auteur (à chaque époque, son type d'auteur...) sans qu'il soit besoin de se demander ce qu'est un auteur pour nous, ou encore si l'auteur était bien mort à l'époque où on l'avait tué.

L'auteur est mort parce qu'il symbolisait l'humanisme et l'individualisme, nous dit encore Compagnon. Ce qui veut dire qu'on voulait tuer l'humanisme et l'individualisme, qui ne sont pas des faits empiriques, mais des idées et des valeurs. Ce qui veut dire aussi que *la mort de l'auteur* ne saurait être contestée seulement à partir d'une observation factuelle. Car sans un débat sur la *valeur de la norme* de *la mort de l'auteur*, *l'auteur* ne pourra *revenir* que sous la forme de ce qu'il est supposé avoir toujours été, c'est à dire une pure réalité historique, et non pas une valeur. Il reviendra, ou ne reviendra pas, et au fond cela n'a pas beaucoup d'importance, puisque *la valeur du retour* ne pourra pas davantage être évaluée que la disparition de l'auteur. Il restera mort, ou ne l'aura jamais été, c'est selon. Au fond, la question du *retour de l'auteur*, si on élude les raisons théoriques de son ancienne *mort* et les raisons théoriques de le faire *revivre*, ne peut pas être correctement posée.

En d'autres termes, c'est parce qu'elle s'interdit toute interrogation sur le sens *pour nous* de *la mort de l'auteur* que la démarche de Compagnon, tout en dénonçant l'historicisme des essentialistes et l'historicisme des anti essentialistes, aboutit finalement à la reprise à son compte de ce qui demeure en son fond un présumé

historiciste encore lié à cet avènement de *la mort de l'auteur*, à savoir : que cette mort scelle l'impossibilité d'un dépassement. Le piège du *revenant* hante alors tous nos discours théoriques : l'auteur est un *revenant*, puisque pour admettre qu'il revienne vraiment il faut accorder qu'il nous ait un jour vraiment quittés, mais pour admettre qu'il nous ait vraiment quittés il faut postuler qu'il ne peut plus revenir etc.

Posons-nous plutôt la question de savoir comment et jusqu'à quel point *la mort de l'auteur pourrait être morte* pour nous, et à quelles conditions théoriques ou critiques on pourrait espérer un dépassement argumenté de cette mort.

Dans *Le plagiat par anticipation* (BAYARD, 2009) un *survenant*, sorte de double inversé du *revenant*, incarne la figure hautement provocatrice d'un auteur plagiaire mort avant la naissance du texte plagié par lui. Pierre Bayard s'adresse évidemment à notre limite *réelle* en ce qui concerne la déconstruction du principe de réalité chronologique des sujets. Et pourtant, si l'intention de l'auteur n'explique plus de façon causale comment un *je* absent se rend présent au texte, pourquoi ce *je* absent ne serait-il pas un *je* à venir ? Alors que toutes sortes de preuves textuelles permettent à Pierre Bayard d'établir des diagnostics de plagiat d'une façon parfaitement cohérente textuellement, à ceci près que les textes plagiés se situent chronologiquement *après* les textes plagiaires, nous ne parvenons pas pour autant à le prendre au sérieux. Pourquoi ? Derrière *la mort de l'auteur* (perçu comme intention du texte) on pourrait pourtant très bien voir aussi l'inévitable *mort du texte* (perçu comme réalité historique postérieure à l'auteur et antérieure au lecteur). N'est-ce pas un peu ce que Barthes (2001) proposait déjà de voir chez Proust ?

Proust lui-même (...) 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 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 (p. 154)

Proust se serait donc plagié lui-même, mais ce n'est pas tout : en poussant un peu cette même logique, derrière la mort du texte on pourrait très bien faire surgir enfin, comme le propose au fond Pierre Bayard, *la mort du lecteur* (en tant que sujet individuel, percevant et interprétant, situé en un point précis de l'histoire, mais surtout situé chronologiquement *après* le texte). Parvenir à tuer vraiment l'intelligibilité historique « subjective » (c'est-à-dire le schème de la chronologie lui-même, et donc les structures transcendantales de la connaissance des phénomènes dans la succession temporelle) ne serait-ce pas finalement le meilleur moyen (et peut être l'unique) de faire *revenir*, ou plutôt *survenir* la relation, enfin vraiment déconstruite et purement scripturale, entre l'auteur, le texte et le lecteur ? Or, si nous ne pouvons réellement le croire, l'explication ne se trouve ni dans la théorie barthienne, ni dans l'empirie de Compagnon. Au contraire, si nous ne pouvons le croire, c'est bien parce que dans notre rapport au monde, les limites de l'intelligibilité (y compris des objets littéraires) ne sont ni purement théoriques/textuelles, ni purement empiriques/factuelles.

D'un côté, le problème de *la mort de l'auteur* trouve, grâce au concept de *plagiat par anticipation*, sa plus belle solution dans sa parfaite inversion : si l'auteur commence par être d'abord le lecteur d'un auteur à venir, c'est à dire aussi l'auteur réel et mal intentionné d'un sens pourtant inexistant qui attend son mûrissement, non chez un autre, lecteur de texte, mais bien chez un autre, auteur du texte, nous n'avons plus aucune raison de nous en tenir à l'identité substantialiste d'un Proust qui se plagierait lui-même en se lisant avant de s'écrire. Des individus, qui ne sont plus différents les uns des autres qu'en fonction d'une illusion chronologique métaphysique, ou plutôt, qui se contentent de leur différence sans signification, peuvent très bien plagier l'avenir. Pourquoi la lecture du texte futur d'un auteur à venir ne serait-elle pas *réellement* possible en tant que lecture, c'est à dire en tant qu'écriture sans littérature et sans origine, pour reprendre une dichotomie barthienne ?

Pour [le scripteur moderne] (...), 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. (Barthes, 2001, p. 156-157).

Or, si nous ne tuons pas totalement l'intelligibilité historique chronologique et ne supprimons pas davantage les catégories de la temporalité dans l'appréhension des phénomènes perceptifs en général, il ne faudrait pourtant pas croire que cela permet d'établir une relation causale entre le bon sens empirique et la vérité historique. S'il existe *pour nous*, sujets, une limite de la critique de la subjectivité littéraire, une limite donnée par la perception du phénomène littéraire lui-même, la position de relativité (subjective) des sujets dans l'histoire ne signifie justement pas que la vérité historique explique la subjectivité ou sa perte.

C'est pourquoi, d'un autre côté, faute de réfléchir sur la subjectivité elle-même, l'intelligibilité purement empirique/factuelle qui caractérise Antoine Compagnon dans son cours *Qu'est-ce qu'un auteur?* se contente d'articuler la banalité empirique et l'investigation archéologique. Si on aime vraiment la littérature, on a besoin de la figure de l'auteur, dit-il en substance, pour enchaîner sur la diachronie : la dualité de l'aède et du rhapsode, la lecture allégorique au Moyen âge, l'auteur de soi inventé par Montaigne, l'individualisme des Lumières, et sur la synchronie : l'autorité, le plagiat, la signature, le droit d'auteur, le pseudonyme etc.

Il est des vérités empiriques évidentes. Compagnon évoque par exemple le fait que les *auteurs morts* veulent bien tout de même toucher *de leur vivant* des droits d'auteurs, mais la question est ailleurs. Du point de vue strictement empirique, on pourra bien dire que le « je suis moi-même la matière de mon livre » de Montaigne est l'un des moments clé de la venue à l'existence de l'individu auteur ; mais, tout aussi bien, du point de vue strictement théorique, on pourra toujours affirmer que ce même apparaître « tout nu » est le point culminant de la fiction d'auteur, et sans doute aussi l'avènement même de la conscience individuelle comme fiction de soi. Et on peut tout à fait en dire autant de l'autofiction et de l'autobiographie : ce sont des genres qui prêtent le flanc à l'antinomie : ils sont *la mort* et *la vie* de l'auteur, le summum de la fiction et le summum de la vie. Pour en décider, il faudrait se donner d'autres moyens réflexifs – portant notamment sur le lien entre la subjectivité pratique dans l'histoire et la subjectivité poétique dans la création.

Tout aussi bien, on pourra dire empiriquement que les auteurs, à certaines périodes de l'histoire, masquent intentionnellement leur intention, ou remarquer, avec Yves Citton (2007), que l'*intentio auctoris*, s'il elle avait été connue, aurait parfois desservi la cause des auteurs eux-mêmes, pour des raisons politiques, morales ou religieuses. Ce qui peut se dire aussi du très célèbre *Prologue de Gargantua*. Le *Prologue* est cité par Compagnon, mais il est surtout analysé, avant lui, par l'auteur Michel Charles dans sa *Rhétorique de la lecture* (1977), où il est démontré qu'un texte exerce toujours une contrainte de lecture, et que celui-ci, particulièrement retors, prescrit contradictoirement de ne pas y lire, tout en y lisant, les intentions de l'auteur. Le *Prologue*, sommet de la pensée de l'intention d'auteur en la personne de Rabelais, est le moment de l'antinomie de l'antinomie : il réalise la prescription contradictoire qui cache et révèle l'intention de l'auteur, tout en la réalisant *dans l'œuvre littéraire elle-même*, et non pas dans le discours théorique sur les œuvres de la littérature. Car la littérature, avec ou sans auteur, n'obéit qu'à ses propres lois d'intelligence auctoriale.

Si à mes yeux le purement théorique et le purement empirique échouent l'un comme l'autre à *tuer l'auteur* comme à penser son *retour*, c'est parce que cette alternative (entre la norme théorique et le fait empirique) cache une tension plus profonde entre texte littéraire et texte théorique. En effet, la question de *la mort de l'auteur*, présentée comme *théorico-littéraire*, court-circuite en fait philosophiquement la littérature, au sens où l'autonomie apparente du texte scriptural *sans auteur* voulue par Barthes occulte en réalité l'hétéronomie profonde qui en résulte pour la constitution du sens dans le texte de littérature.

Ainsi, on ne peut pas s'intéresser à *la mort de l'auteur* sans remarquer qu'elle est injustement celle de l'auteur *littéraire*, tué dans un discours théorique parallèle, non littéraire, par un autre *auteur*, dont ni l'intention, pour le

coup, ni la vitalité, ne sont en cause. Barthes n'a jamais dit *je suis mort lorsque j'écris sur la mort de l'auteur*. Et la question alors devient : Pourquoi l'auteur littéraire se trouve-t-il être ainsi la victime expiatoire du théoricien ? Et s'il est forcément tué par un autre, comment penser, dès lors, qu'il pourrait avoir la force de ressusciter *de lui-même* ?

La mort de l'auteur

Dans un premier temps, il s'agit ici d'attirer l'attention sur le fond hégélien d'un discours comme celui du Barthes de 1968. Le fameux texte barthien, en se référant à l'histoire de l'idée d'auteur, nous dit : "l'auteur est un personnage moderne (...) avec l'empirisme anglais, le rationalisme français, et la foi personnelle de la Réforme (...) le positivisme (...) aboutissement de l'idéologie capitaliste, etc." (Barthes, 2001, p. 153). Il n'évoque, sous cette archéologie de l'auteur, que ce qui correspond à l'avènement de l'auteur en tant que réalité historique individuelle thématifiée et interprétée par lui ; et il ajoute que ce moment de l'individu auteur doit être dépassé. Or, s'il doit l'être, c'est que l'idée d'auteur individuel a cessé d'exprimer une vérité spirituelle. C'est bien d'abord dans la philosophie de Hegel que prend tout son sens ce geste d'une *mort* historique à signification conceptuelle. Chez Hegel, nous assistons à une mort de l'art, mais le schème est valable aussi pour d'autres morts. Comme le souligne Luc Ferry (1990, p. 180) à propos de Hegel :

C'est parce que la vérité « vraie » est elle-même historique (et non « éternelle », du moins au sens naïf que les classiques du XVII^{ème} siècle confèrent « encore » à ce terme), qu'il y a nécessairement aussi une histoire des manifestations sensibles de cette vérité.

Il s'agit bien, dans la philosophie esthétique de Hegel, de la nécessaire historicité de l'art suivie de sa *mort* inévitable, comme l'ajoute encore Ferry :

Il n'y a donc là rien qui incite à abandonner le projet de transformer l'art en objet scientifique ; (...) c'est parce qu'il est, *dans l'ordre de la sensibilité*, manifestation historique d'une vérité elle-même historique qu'il faudra bien se résoudre à le dépasser au profit d'expressions mieux appropriées à la spiritualité d'un contenu qui, *en dernière instance*, répugne à la sensibilité, même s'il peut s'y complaire *pour un temps*.

Si la vérité peut être comprise comme le déploiement de l'esprit (absolu) qui se réalise dialectiquement dans l'histoire en progressant dans son accomplissement par un accroissement d'objectivation de son contenu spirituel, on comprend alors comment une forme, une façon de penser, un type de vision meurt sans cesser pourtant d'être récupéré dans l'interprétation spirituelle de sa signification. Et on comprend aussi que l'art, activité spirituelle où l'esprit ne se réalise qu'au moyen de la manifestation sensible, témoigne encore de la dépendance de l'esprit à l'égard de la nature sensible - par opposition à la religion, où le sentiment spirituel de piété s'intériorise et se passe d'incarnation sensible, et surtout par rapport à la philosophie, où l'esprit devient pensée ou concept. Et on comprend finalement alors que l'art, donc, *doive mourir*, non pas parce qu'il n'y aurait plus d'art, mais parce que l'art a atteint historiquement sa limite de vérité en tant qu'objectivation sensible de l'esprit absolu.

La mort de l'art dans la pensée hégélienne ne peut donc se comprendre que dans la mesure où l'intelligibilité de l'art est historique. Situé au bas de l'échelle des plus hautes activités spirituelles, dans la mesure où il

représente l'esprit absolu mais ne peut qu'incarner sensiblement la spiritualité, (« l'art, la religion et la philosophie ne diffèrent que par la forme ; leur objet est le même » précise Hegel (1979, p. 143)) ; divisé en âges historiques successifs (du symbolique au classique et du classique au romantique) ; classé en fonction des médiums sensibles (au sommet de l'échelle, la poésie réalise le plus grand degré possible de spiritualité dans la sensibilité, au dessus même de la musique, car elle seule accomplit une forme de synthèse sensible entre le sentiment et le concept au moyen du langage, qui est son médium) l'art est de part en part une manifestation spirituelle historicisée.

C'est d'abord clairement en regard du geste historiciste hégélien que l'on peut comprendre l'idée barthienne de *la mort de l'auteur*, en tant que phénomène à la fois historique (marquant l'avènement de la modernité) et conceptuel (révélant l'épuisement du modèle d'explication intentionnelle pour ce qui est du sens devenu désormais « scriptural »). Le refus barthien d'arrêter le sens d'un texte consiste bien à renoncer à l'idée, autrefois pleine de sens, qu'une intention subjective individuelle serait cause du texte. Cependant, cette thèse ne renonce nullement à l'idéal de saisie d'un contenu (conceptuel) de vérité du texte scriptural. Par conséquent, le but n'est nullement d'insister sur l'opacité psychologique de l'auteur réel, mais de montrer que son absence est devenue désormais nécessaire à l'intelligibilité historique du phénomène littéraire : « le texte est désormais fait et lu de telle sorte qu'en lui, à tous ses niveaux, l'auteur s'absente » (Barthes, 2001, p. 156).

Tout le réel est rationnel, et l'auteur n'est donc plus réel. Tout se passe alors comme s'il se produisait un transfert de rationalité : de l'auteur réel, devenu obsolète, vers le langage sans auteur, où s'exprime encore la vérité historique (de la modernité). La nouvelle impossibilité d'arrêter le sens ouverte par *la mort de l'auteur* se laisse alors lire dans l'esprit hégélien de deux manières : 1) comme impossibilité de s'en tenir à la vérité toute religieuse du sentiment subjectif véhiculé dans le texte par la médiation de la personne - objectivée matériellement - de son *auteur*. 2) Et donc aussi comme moment où l'écriture devient conscience d'accès à un niveau supérieur d'objectivation spirituelle par l'abandon de la causalité individuelle dans la production de ses objets : « un texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture » (Barthes, 2001, p. 157)

C'est bien le lien entre l'individu auteur et l'objectivation matérielle du texte écrit qui doit être rendu historiquement caduque, même si on ne règle pas la question de la différence entre l'individu (concept sociologique) et le sujet (concept philosophique). On ne règle pas non plus la question de savoir qui, de l'être affectif ou de l'être conscient, s'absente du texte scriptural. Peu importe, car à la lumière de Hegel on comprend fort clairement, en revanche, que la contestation ne porte pas sur l'idée de causalité matérielle, mais sur la rationalité du lien causal. C'est à dire non pas sur l'existence des individus auteurs, mais sur la signification de vérité de la sensibilité artistique individuelle³.

C'est la fin du plus spirituel des arts, ressaisi dans un discours de vérité plus spirituel encore, et entièrement conceptualisé sous l'appellation d'*écriture*.

La mort de l'auteur n'est donc pas, bien entendu, la fin du lien causal matériel entre l'auteur réel qui publie et le texte réel, mais la mort de la fonction spirituelle esthétique *auteur* telle qu'elle pouvait être incarnée dans la personne de l'auteur ou celle du lecteur, indifféremment. Car il ne faut pas s'y tromper, et ceci reste un point fondamental : dans cette thèse, il se joue également une *mort du lecteur*, devenu lui-même un théoricien obligé, à moins qu'il ne veuille demeurer le dernier croyant naïf en la signification présente du lien entre sensibilité et spiritualité. En ce sens, la *mort de Lanson* n'est pas la mort de l'historicisme, mais c'est au contraire son accomplissement.

Néanmoins, au sein même de cette orientation hégélienne, il est ensuite nécessaire de remarquer que la *mort de l'auteur* de Barthes « n'est pas à sa place » dans le système. En effet, grâce au renversement qu'opère la pensée marxiste dans les catégories idéalistes de Hegel, le dépassement de la signification de vérité de l'auteur individuel

³ Peu importe qu'elle soit conçue comme intuition intellectuelle du monde sensible ou comme perception par les sens.

brûle en quelque sorte l'étape du sentiment religieux, lequel opère chez Hegel la médiation historique entre la sensibilité esthétique et le concept philosophique. Et en effet, c'est bien contre le « sens unique », « en quelque sorte théologique » que s'insurge Barthes, en recueillant les fruits d'un double dépassement du subjectif par le truchement de l'invitation marxiste à considérer indifféremment la subjectivité littéraire ou religieuse comme les deux pôles de l'idéologie bourgeoise. Une telle démarche conserve, bien sûr, et pour l'épaissir, l'historicisme de la pensée philosophique de son époque.

Mais là encore, ce qui est enfin très complexe, c'est que *la mort de l'auteur*, inscrite dans cette tradition historiciste, et se nourrissant des schèmes de renversement propres au matérialisme dialectique, ne tient pas non plus tout à fait sa position marxiste. En effet, dans la stricte orthodoxie marxiste, les causalités matérielles définissent une ontologie et déterminent des liens causaux allant de l'histoire économique aux individus et de ceux-ci à leurs productions discursives et culturelles. *La mort de l'auteur*, dans la stricte théorie du reflet, ne peut donc pas avoir de sens, puisqu'il faut bien que les déterminités continuent à filtrer, par l'intermédiaire de la réalité historique matérielle, à partir des individus vers la littérature, comme vers toutes les productions de la culture à chaque moment historique donné. Dans ce cadre, si *mort marxiste de l'auteur* idéalisé il y a, cela ne saurait être une mort spécifique à la littérature. Or Barthes, symptomatiquement, *tue l'auteur littéraire*. Et si la sensibilité esthétique du créateur d'œuvres littéraires a besoin d'être achevée, c'est parce qu'elle n'est pas une idéologie bourgeoise comme une autre. Quelque chose du modèle idéaliste, plaçant la poésie au sommet des arts, subsiste dans cet assassinat.

Ce qui confirme cette hypothèse c'est, par exemple, l'évocation par Barthes, quelques années avant *la mort de l'auteur*, d'une utopie de la création, à une époque où la relation de l'écrivain à la littérature est certes encore envisagée dans le cadre d'une vision de l'Histoire marxienne, mais déjà rendue un peu problématique au seuil du dernier stade de déchirement de la conscience bourgeoise qu'est *l'écriture neutre*. On lit alors dans *L'Utopie du langage* : « l'écriture littéraire (...) se hâte vers un langage rêvé, dont la fraîcheur, par une sorte d'anticipation idéale, figurerait la perfection d'un nouveau monde adamique où le langage ne serait plus aliéné » (1972, p. 64 – 65). Dans le texte de 1968, l'utopie a disparu, mais l'écriture porte encore la trace spirituelle de l'infini poétique : « cet immense dictionnaire où il puise une écriture qui ne peut connaître aucun arrêt : la vie ne fait jamais qu'imiter le livre (...) ». C'est donc bien un fait : malgré une vague allusion à la peinture et à la musique, *la mort de l'auteur* ne concerne chez Barthes que la littérature, et non pas l'ensemble des arts ou des productions culturelles. Ce fait est révélateur d'une démarche qui prolonge l'esthétique hégélienne, et au-delà même, qui retrouve une idée romantique, en accordant à la littérature une valeur de vérité particulière, où on devine sans peine une dimension d'idéalisation.

Tout se passe comme s'il était soudain vital de faire accéder la littérature (rebaptisée *écriture*) au rang du concept, non pour la soumettre à la critique de la subjectivité du sentiment religieux ou idéologique, et donc potentiellement bourgeois (comme le veut la pensée marxienne), mais au contraire pour en sauvegarder l'idéalité au moyen d'une nouvelle sacralisation. Si, d'un côté, une telle sacralisation de l'art n'est pas soutenable dans le cadre général de la pensée marxienne, d'un autre côté, Barthes ne peut pas se résoudre à tuer la fonction de l'écriture (littéraire), et tente de la faire accéder au plan de la vérité conceptuelle. *La mort de l'auteur* est la mue de l'art ; elle veut donc achever la littérature dans le but, évidemment, de sauver la littérature. C'est une sacralisation inavouée du poétique.

Par conséquent, *en tuant l'auteur*, Barthes, loin de se débarrasser d'un substrat métaphysique, tue « hégéliennement » *la littérature*, tue « marxienement » l'idéologie littéraire, mais ressuscite « romantiquement » la fonction exceptionnelle de l'écriture. Derrière *l'auteur* qui tue *l'auteur sensible*, il y a bien sûr, c'est presque un truisme, *l'auteur* à forte sensibilité poétique. Or, ce qu'il faut pourtant préciser de nouveau, c'est que le discours barthien porte aussi par ce biais un certain nombre de marques de son appartenance à une tradition de pensée romantique, au sein de laquelle se construit sous diverses figures l'idée même de sacralisation de l'art, et c'est bien cette appartenance qui est seule à même d'expliquer pourquoi *la mort de l'auteur* est énoncée

comme un absolu, alors même qu'elle ne concerne pourtant qu'une mort de l'auteur de littérature. Manifestement, cette *mort aux bourgeois* n'est pas un avènement des artistes prolétaires ; c'est un avènement de l'ère où la vérité de la littérature aura enfin accompli son impossible mission (idéale) d'exprimer la synthèse de l'être et du connaître que la philosophie n'exprime plus : « pur geste.. d'inscription... qui n'a d'autre origine... que le langage lui-même... » (p. 156-157).

Jean-Marie Schaeffer (dans *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIème siècle à nos jours*, 1996) définit très précisément ce domaine discursif spécifique qu'il nomme *théorie spéculative de l'art* et où il faut chercher, selon lui, les origines romantiques du discours sacralisant sur l'art. Ce dernier, qui se présente toujours comme l'accompagnement nécessaire de la vérité artistique, suscite la question: pourquoi la vérité artistique aurait-elle besoin d'un discours théorique parallèle qui se présente comme *vérité de la vérité de l'art*? Pour comprendre cette attitude, Schaeffer situe la genèse des théories spéculatives sur l'art dans le débat frontal qui opposa le Romantisme allemand, historiciste et sacralisant, à la laïcisation de la philosophie opérée par le criticisme kantien.

Chaque fois, dit-il, que l'on présente *ensemble* un contenu esthétique et un contenu ontologique, l'art se trouve défini comme présentation de la vérité philosophique (y compris chez Nietzsche, pour qui l'art devient la présentation de la vérité de l'absence de vérité philosophique). Parallèlement, c'est toujours dans le cadre d'une pensée théorique cherchant à établir la vérité de la vérité artistique - sorte de vérité extatique de la philosophie -, qu'a lieu une telle présentation à la fois esthétique et ontologique. D'après Schaeffer, étant fondamentalement réductrices et normatives, ces pensées échouent à juger les arts dans leur diversité historique et culturelle, et manquent donc à la fois le phénomène et son sens.

D'une certaine manière, *la mort de l'auteur* correspond bien à la définition d'une pensée spéculative sur l'art en satisfaisant à ses principales conditions : 1) le point de vue historiciste, qui consiste à confondre la position de sa pensée propre avec le moment décisif d'intelligibilité conceptuelle du phénomène, lui-même historicisé (dans le cas de Barthes, l'invention du concept évaluatif d'écriture et de réalité scripturale fait fonction de vérité de la vérité du texte littéraire) ; 2) l'idée qu'une vérité de l'art doit être définie dans une théorie de l'art (ici, *la thèse de la mort de l'auteur* est bien la norme théorique du texte et tout à la fois le critère évaluatif de la bonne littérature, en l'occurrence celle qui n'est pas littéraire) ; 3) la croyance en l'existence de concepts permettant d'appréhender l'art à la fois esthétiquement et objectivement (ici le texte lui-même, produit du langage sans subjectivité et, ce qui revient au même, *la mort de l'auteur*, comme critère de vérité esthétique et ontologique).

Si l'on accorde que *la mort de l'auteur* est le problème d'une pensée qui cherche à se présenter comme ontologique et esthétique à la fois, reste alors à comprendre la question du génie créateur, autour de laquelle je tenterai d'articuler l'idée d'un *retour de l'auteur*. Il semble bien que chez Barthes le langage joue le rôle du génie, puisqu'il est sacralisé dans sa puissance d'auto-manifestation, dans le cadre d'une écriture capable d'effacer ses propres causes (finales, notamment): « le scripteur moderne (...) trace un champ sans origine » (Barthes, 2001, p. 156)...

Le retour de l'auteur

Dans ce second temps, à la lumière de ce qui a été dit, je propose d'envisager que les conditions de possibilité qui feront *revenir l'auteur* ont à être esthétiques mais n'ont pas à être ontologiques. La question, trop vaste pour un article, devrait passer par une réévaluation critique de la question de la subjectivité littéraire. Il est possible en tout cas de suggérer, sans pouvoir le développer, que la question de l'auteur *mort* ou *vif* implique que l'on prête attention à la manière dont la théorie du génie se manifeste encore dans le mythe barthien du langage conçu comme lieu de déconstruction du sujet métaphysique, de même qu'elle se manifeste aussi plus modestement dans l'argumentaire empiriste qui donne de l'autorité aux multiples figures de l'existence auctoriale.

La réévaluation de la question de la subjectivité littéraire, j'en suis persuadée, ne peut pas se contenter d'être factuelle. *Faire revenir l'auteur* comme simple individu contingent porteur d'un vide normatif, ou constater simplement la résurgence des genres littéraires habituellement associés à l'idée de l'auteur individuel constitue sans doute l'une des versions d'un piège encore historiciste. Car l'individu sans norme dépend encore d'un principe transcendant, sous la forme précisément du principe qui manque. On gagne à ce titre à relire l'exposition de Ferry du problème de l'individu posé par les philosophies monadologiques qui, de Leibniz à Nietzsche échouent à penser l'idée d'une communication esthétique intersubjective directe, seule pourtant capable de relier subjectivement des individus sans l'aide d'un principe transcendant. Et à propos de Nietzsche, plus particulièrement :

On peut dire que l'historicisme de Nietzsche repose sur une nouvelle forme d'individualisme, sur un individualisme sans sujet ni systématisme, sur une monadologie sans monades ni harmonie préétablie : c'est que seules les évaluations comme telles – les « points de vue » ou les « perspectives » – constituent, dans leur particularité absolue, des moments, toujours fugitifs, d'individualité, en ce qu'ils représentent chaque fois des expressions particulières et temporelles de la volonté de puissance ou de la vie. (FERRY, 1990, p. 241)

En effet, le problème de la communication subjective suppose la possibilité d'une vérité commune définissable subjectivement. Si, pour que *l'auteur* soit susceptible de communiquer encore avec *un lecteur*, en lui disant quelque chose de signifiant selon le schéma linguistique évoqué par Compagnon lui-même, si, donc, il fallait qu'un principe d'universalité transcendant commande la communication en imposant, depuis un dehors, à des individus, la vérité commune qu'ils sont incapables d'atteindre par eux-mêmes subjectivement, alors il y a tout lieu de croire que l'auteur ne pourra pas revenir, parce que personne ne le reconnaîtra.

Et puisque la question, on l'a vu, est esthétique, il semble donc inversement intéressant d'articuler ce retour de l'auteur sur la possibilité même d'un jugement esthétique intersubjectif. Je voudrais donc suggérer pour ma part des manières d'organiser *le retour de l'auteur*, en parvenant à définir avec lui et par lui la *subjectivité de l'auteur*, sans être prise dans le piège de la fausse alternative du scripteur sacré et de l'individu absolument désacralisant.

Dans la critique kantienne il est possible, semble-t-il, de trouver des ressources pour échapper à cette alternative. Chez Kant, l'expérience esthétique implique un plaisir désintéressé qui s'accompagne toujours d'un jugement universalisant, lequel ne s'appuie ni sur un concept empirique ni sur un concept a priori. L'expérience esthétique, pour être une postulation qui légifère sur le beau, n'en est pas pour autant une connaissance objective. Le jugement esthétique qui l'accompagne est chez Kant la condition de possibilité de l'intersubjectivité, puisqu'il se définit comme le lieu où les limites de la subjectivité humaine sont à elles seules (donc librement et sans la contrainte d'un concept théorique ou pratique) la règle universelle de la communication possible entre des individus.

En revanche, la théorie du génie (telle qu'on la trouve par exemple aux § 46 – 50 de la *Critique de la faculté de juger*) se présente comme une tentative pour penser le problème de la création artistique : « pour *juger* d'objets beaux, comme tels, il faut du *goût* ; mais il faut du *génie* pour les beaux-arts eux-mêmes, c'est-à-dire pour la *production* de tels objets », dit Kant (§ 48). Le problème est bien connu : il s'agit d'expliquer la production d'artefacts humains réalisés selon les règles d'une finalité productive, mais auxquels le génie donne une forme naturelle, en leur conférant par son art la forme de la finalité sans fin qui les rend passibles de jugement esthétique. D'une certaine manière, la théorie du génie fait le contraire du jugement du beau : elle efface les traces visibles de la fabrication de l'objet d'art pour rendre possible à son propos un jugement subjectif qui pourra alors porter, quant à lui, sur la beauté suscitée par l'idée d'une finalité sans fin.

Si par certains aspects le scripteur barthien est comme le génie kantien – il ne sait expliquer par quels moyens son art parvient à effacer les traces de sa fabrication et pourtant il confère magiquement à l'écriture la forme de la finalité sans fin, puisqu'il fabrique un langage où l'intention semble avoir disparu, la différence fondamentale entre les deux thèses porte sur le caractère inévitablement sensible de l'expérience esthétique qui régule chez Kant le rapport subjectif que l'on peut entretenir avec l'œuvre du génie. Pour le dire autrement, le génie kantien est déjà en quelque sorte l'amorce d'un *auteur mort*, mais c'est seulement au prix d'un jugement de goût subjectif bien vivant. C'est pourquoi l'œuvre du génie est telle qu'elle semble être sans fin, sans qu'il soit possible d'affirmer qu'ontologiquement elle le soit, alors que dans le même temps c'est bien le jugement de goût qui, d'un point de vue de l'expérience sensible de l'œuvre, permet de postuler qu'elle est belle sous la forme d'une finalité sans fin.

En tirant profit de cette différence fondamentale entre Barthes et Kant, et à condition que le retour de *l'auteur* ne soit pas le retour d'un fabricant rhétorique du texte, il est possible de le faire revenir vers la position subjective du jugement de goût, en tant qu'il nous rend semblables devant l'expérience sensible du beau et du sublime. En effet, si l'expérience esthétique est bien celle du plaisir d'une finalité sans fin, il n'y a justement pas lieu de distinguer comme des moments ontologiquement distincts le temps de fabrication et le temps de contemplation d'une œuvre par son *auteur*. Il faut peut être ainsi se débarrasser d'un modèle d'intelligibilité platonicien qui nous fait croire implicitement que l'auteur soit celui qui a *fait* quelque chose. Ainsi, ce qui importe peut être davantage pour la question du *retour de l'auteur* n'est pas tant la discussion sur le problème de la causalité créatrice, comme s'il fallait pour parler de *l'auteur* partir d'une œuvre déjà créée « objectivement ». La *Critique de la faculté de juger* ne nous dit d'ailleurs pas comment et où s'achève la tâche du génie créateur. En revanche, vu sous l'angle du jugement esthétique, *l'auteur* est bien celui qui, avec le *lecteur*, ne cesse de *faire* quelque chose.

En ce sens, si d'un point de vue barthien, on ne peut pas arrêter le sens *sans que le lien causal devienne visible dans l'objet créé*, d'un point de vue kantien, par le jugement esthétique, on arrête bien le sens ; même si par ce même jugement, on n'arrête pas l'activité intersubjective quant au sens.

Je souhaiterais, pour finir, suggérer un rapprochement entre le jugement esthétique kantien et la philosophie de l'imagination de Bachelard.

Chez Bachelard, l'imagination est une faculté subjective (au sens transcendantal) répondant au plan individuel de la relation poétique entre l'homme et le monde. L'intérêt de cette conception, c'est qu'en effet un créateur, et donc aussi un *auteur*, existe bien en sa qualité de personne individuelle, et même plus exactement sous la forme d'une personnalité singulière, bien que sa psychologie ne soit en quelque sorte que la moitié de sa subjectivité, dont l'autre moitié est précisément donnée dans la relation imaginative qu'il entretient avec le monde au moyen du langage. Le monde bachelardien de la beauté (tout comme chez Kant) est prioritairement naturel, alors même que pourtant c'est l'entrée en relation de cette nature belle avec une psychologie créatrice qui en délimite les contours. Ni objectifs, ni subjectifs, les contours *naturels* de l'homme poète doivent leur statut mixte (mi-psychologique, mi-ontologique) à la motivation affective qui accompagne nécessairement la vie de *l'auteur poétique*. Ce qui est de la plus haute importance pour la compréhension du domaine propre de l'imagination bachelardienne, c'est bien cette idée de réciprocité de l'homme et du monde, qui d'un côté se trouve culturellement limitée par la rationalité scientifique, pour mieux devenir d'un autre côté naturellement illimitée dans l'activité poétique.

C'est un cadre de pensée qualifié de métaphysique - Bachelard ne s'en cache pas :

Nous n'hésiterons d'ailleurs pas, dans ce chapitre comme dans les autres, à prendre prétexte des observations psychologiques pour développer nos propres thèses sur la métaphysique de l'imagination, métaphysique qui reste partout notre but avoué. (1943, p. 24)

Mais ce qui est original dans cette pensée, c'est que Bachelard prend le contrepied des théories modernes sur l'art. Il ne reconnaît pas le statut de vérité historique de l'art (même s'il y a chez lui des affects culturels et mémoriels très prénants), et par conséquent il ne reconnaît pas non plus d'autorité particulière aux discours théoriques sur la vérité de l'art. Il n'existe chez Bachelard aucun critère esthétique objectif pour juger des œuvres littéraires considérées comme des objets finis, ni non plus pour les classer (en genres, périodes etc.). L'originalité réside donc dans le fait que la créativité poétique - sous la bannière de laquelle il faut désormais ranger l'expérience esthétique en général - se détache du problème de la définition objective de l'art. Ce qui veut dire que le problème du créateur bachelardien n'est pas de posséder des règles, ni a fortiori de les masquer, de même que le problème du récepteur bachelardien n'est pas davantage de retrouver les règles ou de rester fidèle au discours conceptuel qui les définit. En resserrant la problématique de la création artistique autour de la question de la littérature, dans laquelle il voit une puissance de résistance contre l'abstraction théorique, Bachelard opère un double mouvement : de la vérité philosophique ou théorique vers la vérité poétique (entendue comme résistance, et non pas comme ontologie), et de la génialité exceptionnelle (présente ou absente) du créateur vers le partage des valeurs poétiques. A ce titre, auteurs et lecteurs sont chez Bachelard les uns comme les autres des êtres d'imagination.

Ce que cherche ainsi Bachelard lorsqu'il définit le poétique comme œuvre d'imagination langagière, c'est bien la possibilité de penser une communication universelle d'un auteur (même *in absentia*) et d'un lecteur par la littérature, mais sans la médiation d'une activité conceptuelle de connaissance. Les consciences, universellement forgées au contact d'un *monde imaginé*, communiquent alors au moyen d'un type d'universalité subjective qui relève chez Bachelard d'une forme d'homologie rendue possible par la faculté d'imagination. S'il ne s'agit pas, comme chez Kant, d'une imagination entendue comme pure forme de l'expérience du beau (puisque il y a bien chez Bachelard des matières de l'imagination poétique), il ne s'agit pas non plus d'une structure d'imagination purement psychologique (car on ne s'expliquerait pas dans ce cas comment un lecteur peut comprendre l'image d'un auteur sans avoir le même « vécu » que lui).

L'imagination relève bien chez Bachelard d'une certaine structure universelle de la sensibilité, celle de la subjectivité communicable du poétique. On peut donc dire que l'activité imaginative, valant pour un jugement esthétique, est toujours chez Bachelard un mixte de contemplation naturelle spontanée et de fabrication langagière, à ceci près qu'on n'a plus besoin du génie, car il n'y a plus à dissimuler dans l'œuvre sa finalité humaine, qui n'est pas du reste d'être achevée, ni d'être coupée de la nature, et qui n'a pas pour vocation d'arrêter le sens, mais au contraire de porter toujours plus loin le désir *infiniment naturel et humain* d'imaginer.

Si chez Bachelard l'auteur et le lecteur n'ont pas tout à fait la même expérience pourtant, c'est seulement parce que chez l'auteur *l'intention* n'est pas d'abord de communiquer mais de rêver, contrairement à *l'intention* du lecteur à qui revient en définitive la tâche de prolonger la vie imaginative de l'auteur en son absence :

Ce que nous demandons au lecteur c'est non seulement de vivre cette dialectique [du réel et de l'imaginaire], ces états alternés, mais de les réunir dans une ambivalence où l'on comprend que la réalité est une puissance de rêve et que le rêve est une réalité. (1943, p. 21).

Dans cette dialectique, le poète auteur n'a pas de supériorité ontologique et ne peut donc pas non plus en être privé. En revanche, le lecteur n'accède à l'imagination de l'auteur qu'au moyen d'un accord de ses propres facultés, il est à la fois critique et créatif. C'est pourquoi il n'existe pas de garantie objective qu'un lecteur saura bien lire, bien que tout se passe comme si l'acte de lecture poétique du lecteur postulait l'universalité subjective de l'imagination.

Aussi Bachelard accorde-t-il une place fondamentale à la lecture comme lieu privilégié où se joue l'expérience de préservation de l'activité esthétique, sans confondre des rôles qui relèvent pourtant d'une seule faculté : si *le lecteur* peut se mettre à la place de *l'auteur*, ce n'est pas parce que ce dernier n'existe pas, mais bien seulement parce que lire, c'est revivre une vérité d'imagination. Autrement dit, l'expérience poétique court-circuite de part en part l'intrusion du discours parallèle comme condition de possibilité de l'expérience poétique⁴.

La solution au problème de la subjectivité esthétique ouvrant sur l'intersubjectivité poétique est alors donnée au travers d'un travail d'autolimitation critique, c'est à dire au moyen d'un travail non plus de la philosophie qui évalue la littérature en lui prescrivant d'être, mais du discours critique qui évalue les conditions de possibilité de la résistance du poétique au philosophique. Bachelard invente ainsi une activité de critique littéraire qui se fait bien, certes, à côté de la littérature, mais non pas conceptuellement ou historiquement au dessus d'elle. Evidemment, ce Bachelard *lecteur* qui renonce très radicalement à comprendre l'art du point de vue de sa vérité historique n'a pas besoin de *la mort de l'auteur*.

Dans ce cadre de pensée, à quelles conditions *l'auteur* revient-il ?

Son existence matérielle n'ayant jamais été sérieusement mise en cause, c'est en tant qu'il prend part au processus du jugement esthétique que *l'auteur* *revenu* devient intéressant. Il reviendra, à condition que l'esthétique soit rendue à sa condition de sensibilité et la sensibilité à sa dignité d'universalité subjective. Chez Bachelard, comme j'espère pouvoir le montrer ailleurs, c'est bien par le biais d'un exercice du jugement, à la fois acerbement critique et foncièrement imaginaire que doit s'exercer notre subjectivité. Chez lui, un certain équilibre entre le besoin de nier et le besoin de créer qui caractérise le monde humain de l'imagination langagière assure donc la continuité d'une communication enracinée dans le corps et l'esprit. Mais un tel équilibre, il faut aller le chercher d'abord dans le partage intersubjectif de la sensibilité. Aussi, si *l'auteur* revenait, ce serait forcément avec son *lecteur* avisé.

BIBLIOGRAPHIE

- BACHELARD, Gaston. *L'air et les songes*, Librairie José Corti, Paris, 1943.
- BARTHES, Roland. *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Editions du Seuil, Paris 1972.
- BARTHES, Roland. « La mort de l'auteur » in *L'Auteur*, textes choisis et annotés par Alain Brunn, pp. 152 – 157, Flammarion, Paris, 2001.
- BAYARD, Pierre. *Le plagiat par anticipation*, Editions de Minuit, Paris, 2009.
- CHARLES, Michel. *Rhétorique de la lecture*, Editions du Seuil, Paris 1977.
- CITTON, Yves. *Lire, Interpréter, Actualiser. Pourquoi les études littéraires ?* Editions Amsterdam, Paris, 2007.
- COMPAGNON, Antoine. Fabula. Disponible en <http://www.fabula.org/compagnon/auteur.php>. Accès en 07/11/2014.
- FERRY, Luc. *Homo Aestheticus. L'invention du goût à l'âge démocratique*. Bernard Grasset, Paris, 1990.
- HEGEL, G.W.F.. *Esthétique*. Premier volume. Traduction V. Jankélévitch. Flammarion, Paris 1979.
- KANT, Emmanuel. *Critique de la faculté de juger*. Traduction A. Philonenko. Librairie Philosophique J. VRIN, Paris, 1984.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIème siècle à nos jours*. Editions Gallimard, Paris, 1992.

⁴ Même si Bachelard, Il est vrai, a évolué, passant graduellement d'une posture de strict lecteur de textes poétiques spécifiques vers une posture de classificateur d'images poétiques, cédant ainsi incontestablement à une impulsion de naturaliste.