

QU'EST-CE QU'UN TEXTE LITTÉRAIRE ET QUE SIGNIFIE SA COMPRÉHENSION ?

Manfred FRANK

Qu'est-ce qu'un texte ? qu'est-ce qui, dans la signification de ce mot, nous porte aussitôt à l'associer au champ du «littéraire», voire du «poétique» ?

Telles sont les questions sur lesquelles je voudrais attirer votre attention dans la première partie de mon exposé. Car il est un fait frappant, mais difficile à expliquer dans le seul cadre institutionnel de notre département, qu'à l'annonce d'une interprétation de texte, nous pensions dès l'abord à l'interprétation d'une œuvre poétique, et pratiquement pas à la consultation d'un indicateur de chemin de fer bien que, suivant le conseil ironique de Hans Magnus Enzensberger (dans un célèbre poème des années soixante) la lecture des indicateurs de chemin de fer soit préférable à celle des odes : «Ils sont plus précis» (1).

Qu'ils soient plus précis que les définitions nombreuses et contradictoires par lesquelles, actuellement dans les départements de linguistique et d'études littéraires, les chercheurs tentent de nous éclairer sur la nature du «texte», n'en doutons point. À l'occasion de son étude du champ sémantique des mots «texte» et «écriture» dans la critique littéraire française post-structuraliste, Richard Brütting a pu montrer que, dans le courant de ces quinze dernières années, la signification du mot texte a subi des renversements plus rapides et plus fréquents que pendant toute l'histoire de son développement sémantique (2). Ceci ne prouve pas uniquement, comme on pourrait le croire, la confusion qui règne autour du concept de texte, mais également l'actualité de ce concept. Aussi longtemps que les recherches sont en cours, les concepts sont ouverts et les définitions

(1) Hans Magnus ENZENSBERGER, *Gedichte. Die Entstehung eines Gedichtes*, Ffm 1962, p. 29.

(2) Richard BRÜTTING, *'Texte' und 'Ecriture' in den französischen Literaturwissenschaften nach dem Strukturalismus*, Bonn, 1976.

fluctuantes. Seul ce qui évolue est promis à l'avenir. Ce qui, par contre, est défini est — au sens propre de l'expression — clôturé et résolu.

Lorsque nous consultons les dictionnaires des principales langues européennes, nous trouvons comme toute première signification du mot «texte» (du latin *textus* : tissu, entrelacs) l'ensemble ou une partie des Écritures, c'est-à-dire des Écritures Saintes, par opposition aux exégèses, commentaires et prédications. L'allemand retient, à côté de cette signification, une acception plus ancienne, qui lui est propre, opposant le texte au chant. Toutefois, dans l'un et l'autre cas, le texte se rapporte à la première forme d'expression d'un écrit par opposition à la variété de ses adaptations dans un discours, un commentaire ou un chant.

Avant de pénétrer à la légère dans le champ terminologique (aride et glacé) des nouvelles définitions du texte, nous ferons bien de nous munir d'un compas heuristique qui, en plus de nous orienter vers le pôle nord de la théorie, nous montrera également au sud les zones plus tempérées du langage courant. En effet, s'il est vrai que le langage scientifique, en dernière instance, repose sur le langage courant, il semble judicieux de nous interroger en premier lieu sur l'usage courant de l'expression «texte».

En général nous parlons de *texte* à propos d'un discours écrit, cohérent, le plus souvent reconnu comme littéraire. C'est à cette définition que se rapportent les réflexions qui suivent.

Nous avons ainsi réuni divers traits caractéristiques qui, pris chacun isolément, pourront nous sembler significatifs, voire nécessaires, mais qui dans leur ensemble ne s'imposent pas avec évidence. Je commencerai (car il faut bien commencer quelque part) par la caractéristique de l'élément *écrit*. Car il me semble, et par là je m'écarte de l'usage courant de certaines écoles de linguistique textuelle (qu'il serait du reste plus exact d'appeler linguistique du discours), que cette caractéristique est absolument indispensable dès lors qu'il est question de texte. Pour tenter d'appuyer cette opinion, j'aimerais pénétrer brièvement dans le domaine du langage courant et de l'étymologie.

Lorsqu'il est question des œuvres qu'un auteur nous a léguées, nous parlons de ses écrits. Seuls les écrits, et non les paroles prononcées, ont un auteur. Par ailleurs, il est toujours préférable que ces écrits ne soient pas simplement écrits mais qu'ils aient également un caractère littéraire ⁽³⁾.

(3) Dans ce sens, Alma Mahler-Werfel par exemple ne serait pas un auteur, car sa biographie, comme l'écrit Ernst Polak à Franz Werfel en juillet 1939 «est un livre d'où la

Nous aurions ainsi une nouvelle preuve de l'interférence significative des concepts de «texte» et de «littérature». Car le mot «texte» prend la relève terminologique de l'«écrit» dont l'usage est plus ancien et qui actuellement, en France par exemple, a toujours cours comme son synonyme (par opposition au «discours» qui n'est pas écrit et qui n'a pas d'auteur). La relation qui existe par ailleurs entre le «texte» et la «littérature» est mise en lumière par l'étymologie. En effet, «litteratura» (du latin *littera* : lettre) renvoie au champ sémantique de l'écrit. Un homme de lettres (ou comme on le dit depuis la fin du dix-septième siècle) un écrivain, par opposition à l'orateur ou au conférencier, à la différence également du poète, est un virtuose de l'expression écrite. À la différence du poète ? À voir la chose de plus près, pareille opposition s'estompe : en effet, l'étymologie du verbe d'emprunt *dichten* (faire de la poésie) renvoie au latin *dictare* : dicter. De la même façon qu'à l'origine le nom «illettré» ne désignait pas uniquement celui qui n'avait pas bénéficié d'une formation littéraire mais bien avant tout l'analphabète, le verbe *dichten* signifie, jusqu'au dix-septième siècle, au-delà de l'activité de l'imagination productive, toute forme d'expression écrite.

Il existe donc (considérons ce point pour acquis) une relation conceptuelle attestée par l'étymologie entre le texte d'une part et la littérature ou la poésie de l'autre, et dans cette relation, l'écrit intervient comme terme médiateur. La question est à présent de savoir si c'est précisément l'*écrit* qui détermine le caractère littéraire du texte.

Assurément nous allons là trop loin et devons nous laisser ramener à la raison par maître Lämpel

Il n'y a pas que l'A B C
 Qui permette à l'homme de s'élever.
 Il n'y a pas qu'en lisant, qu'en écrivant
 Que s'exerce un être raisonnable. (...)
 Il s'agit aussi d'écouter avec plaisir
 Les enseignements de la sagesse.

Cela est vrai. Si l'écrit, au sens large où ce mot comprend toute expression durable ⁽⁴⁾ qu'elle fasse ou non partie d'un procédé mnémotechnique, est

parole jaillit spontanément, l'expression d'une personne qui dit la façon dont elle vit». Ce ne serait donc pas un *texte*, il ne s'agirait pas de «littérature (écrite)». Dieter SULZER, *Der Nachlass von Ernst Polak im deutschen Literaturarchiv* : dans le *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, XXIII, 1979, p. 526 sq.

(4) Cette acception très large de l'«écrit» n'est ni nouvelle ni arbitraire. On la trouve

une condition *sine qua non* de la qualité littéraire, il n'en est pas reconnu pour autant comme le fondement premier d'une culture littéraire.

Néanmoins, il est intéressant de noter que, dans notre pratique de l'interprétation, nous sommes étroitement liés à des modèles écrits de texte. Nous ne traitons pas de paroles à proprement parler prononcées (de contes et de chants populaires), si ce n'est à partir du moment où les frères Grimm ou Ernest Bornemanns les rassemblent, les écrivent et les publient. Il suffit également de voir à quel point les appareils à photocopier sont surchargés précisément dans nos départements de lettres.

II. Notre définition de départ ne se contentait pas de présenter des textes comme des écrits. Elle précisait qu'il s'agissait de discours écrits et de suites de mots articulés au-delà des limites de la phrase. C'est pour préciser cela que Hegel a parlé de «*redendes Kunstwerk*» (œuvre d'art oratoire) et qu'il a rejeté le caractère *littéral* (de l'expression écrite) comme «*extérieur*» ou «*simplement assessorie*»⁽⁵⁾.

Or le discours, à la différence du langage qui n'existe que comme faculté, comme potentialité, est un *acte*, voire même une suite d'actes, ce qui lui confère une dimension événementielle de l'ordre de la réalité ; mais il n'est pas durable. Cette caractéristique (de l'actuel) se présente comme la seule et unique différence entre le texte et le discours : ici l'acte linguistique se manifeste par une expression dont la substance est verbale et passagère, là par une forme graphique et durable (*verba volant, scripta manent*).

déjà chez Hugo von Hofmannsthal, dans son discours intitulé *Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation* où il est écrit que : «Depuis de nombreux siècles, tout ce qu'il y a d'élevé et de remarquable est transmis par l'écrit ; c'est ainsi que nous parlons d'écriture en ne pensant pas uniquement au fatras de livres qu'aujourd'hui plus personne ne maîtrise, mais bien aux petits papiers qui circulent sous formes diverses dans la société : une lettre destinée à une personne bien précise ou à un petit groupe, un texte commémoratif à caractère également privé ou semi-privé, une anecdote, un slogan, une profession de foi politique ou religieuse, telle qu'elle serait publiée dans un journal, toutes formes qui parfois peuvent avoir beaucoup d'effet» (H. von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke Reden und Aufsätze*, III, éd. par Bernd Schoeller et Ingeborg Beyer-Ahlert, Ffm 1980, p. 24). — Cette définition assez large de l'écrit nous invite à répliquer que, dans ce sens, il serait sans doute difficile de dire que les populations qui ne connaissent pas l'écriture ne peuvent faire de la poésie ; en effet, il faudrait plutôt reconnaître que la tradition orale et la répétition rituelle de la poésie sont une forme d'écriture.

(5) G. W. F. HEGEL, *Aesthetik*, éd. par F. Bassenge, Berlin, 1955, p. 87 sq.

Mais est-il vrai que le texte se contente de reproduire les signes articulés par la bouche dans un autre medium ? Ne finit-il pas par ajouter quelque chose au discours verbal ? C'est ce que nous allons voir en prenant l'exemple de l'affirmation.

Une affirmation est un acte discursif simple qui consiste, comme vous le savez, en une activité unique : en une déposition. Son contenu et son sens dévoilent un certain aspect du monde et affirment ce qui est vrai dans la mesure où la déclaration est juste. On pourrait croire que tout cela vaut également pour les déclarations écrites dans un texte. Toutefois *seules* les déclarations énoncées à l'occasion d'un discours possèdent simultanément le contenu d'une proposition et un rapport à la réalité ⁽⁶⁾. Voici ce que j'aimerais à présent démontrer en deux étapes, car cela ne me paraît effectivement pas évident à première vue. Tout d'abord, les textes ne doivent pas appartenir nécessairement au cadre historique de référence dans lequel le lecteur a reçu sa formation culturelle. Il en va tout autrement dans le cas d'une conversation entre les interlocuteurs réels, lesquels sont censés vivre dans un même milieu et partager la connaissance du contexte discursif. Par ailleurs, le monde articulé dans le *texte* peut, dans un cas extrême, avoir disparu, ce qui est le cas de la culture énigmatique des populations du pôle sud dont les hiéroglyphes indéchiffrables provoquent, sur l'île Tsalal, la perplexité du héros d'un roman d'A. E. Poe. Du reste, même dans un cas normal (mais comment définir le domaine du normal ?) ni le contexte ni le monde du texte ne sont présents de façon certaine. C'est ce que chacun de nous doit savoir de par son expérience tantôt heureuse tantôt douloureuse de la correspondance épistolaire. Entre le texte et son lecteur, la communication n'est pas une donnée ; il s'agit de l'établir. (Les linguistes qui étudient le texte parlent, dans cet ordre d'idées, de la nature abstraite de la situation textuelle). Hegel nous a recommandé de réfléchir à la portée d'un écrit qui aurait affirmé la veille au soir : «Maintenant il fait nuit». Peut-être soutiendrons-nous que la vérité de l'affirmation «ne peut être affectée par l'écrit». Toutefois lorsque «maintenant» au plus clair de la matinée nous lisons notre billet, nous devons reconnaître que «la vérité a perdu son éclat» ⁽⁷⁾. Dans son poème

(6) Paul RICŒUR, *Qu'est-ce qu'un texte ?* Dans : R. Bubner et alii (éditeurs) : *Hermeneutik und Dialektik*, vol. I, Tübingen, 1970, pp. 181-200.

(7) G. W. HEGEL, *Phänomenologie des Geistes*, éd. par Joh. Hoffmeister Hamburg, 1952, p. 81, traduit par Jean Hyppolite aux éd. Aubier-Montaigne, coll. «Philosophie de l'esprit».

«*Plein ciel*», Jules Supervielle nous a présenté de façon plus séduisante le décalage temporel de la déclaration textuelle par rapport à elle-même :

Me distinguez-vous
 Je suis celui qui
 parlait tout à l'heure
 Suis-je encor celui
 Qui parle à présent,
 Vous-mêmes amis,
 Êtes-vous les mêmes ?
 L'un efface l'autre
 Et change en montant ⁽⁸⁾

Dès lors, et nous en arrivons ainsi au second point de notre argumentation, l'écrit libère en quelque sorte le texte des intentions de son créateur, même si celui-ci vit toujours. De plus, s'il vit, il peut nous informer de ses intentions. Toutefois outre le fait que dans un texte poétique, ces intentions peuvent être fictivement abandonnées, toutes ses informations relatives à ses écrits n'ont pas plus de valeurs que les interprétations que toute autre personne formulerait à leur propos. Ce n'est pas non plus la peine de remplacer, comme le suggère ce qui s'appelle «l'étude empirique de la réception», l'intention évanescence de l'auteur par la recherche intersubjectivement contrôlée de la «concrétisation» ou du «processus d'élaboration» du sens du texte effectué par ses lecteurs. En effet, à partir de «l'amplitude de la concrétisation» ⁽⁹⁾ du texte, tel que Groeben l'a défini, aucune voie ne permet de remonter aux intentions originelles de l'auteur, c'est-à-dire à définir précisément ce que l'auteur a voulu dire en écrivant le texte, et cela pour la raison toute simple que les processus d'élaboration n'ont jamais été achevés ou ne le seront jamais.

Il est possible que ma seconde conclusion vous semble moins évidente que ma première. Même si vous connaissez l'existence de textes (comme par exemple celui de Brentano qui se complait dans un jeu de rimes «Mitidika, Mitidika / Wien ung quatsch / Ba nu, n'am tsche fatsch / Waja, waja, kur libu» ⁽¹⁰⁾ où toute question relative aux intentions de l'auteur

(8) Jean SUPERVEILLE, *Choix de poèmes*, Paris, 1947, p. 271.

(9) N. GRÖBEN, *Rezeptionsforschung als empirische Literaturwissenschaft. Paradigma durch Methodendiskussion an Untersuchungsbeispielen*, Kronberg Ts., 1977.

(10) Clemens BRENTANO, *Werke*, en 2 vol., éd. par F. Kemp, vol. 1, Munich, 1972, p. 378.

n'afficherait aucune volonté de compréhension mais exciterait tout simplement le rire, et même si vous prétendez par ailleurs avec Moses Mendelsohn qu'aucun texte ne préserve longuement son sens tel quel, ne fût-ce pendant la durée d'une vie humaine ⁽¹¹⁾, vous noterez le fait que la multiplicité des aspects sous lesquels une œuvre littéraire se présente à ses interprètes ne va pas à l'encontre de l'unité significative de son message.

C'est ainsi que l'on a présenté le récit de Kafka, «*Die Sorge des Hausvaters*» tantôt sur le plan de la psychanalyse et de la biographie de l'auteur comme condamnation d'un membre d'une famille par le père, tantôt sur le plan de l'émancipation sociale comme un acte d'auto-libération des liens du maître de maison, tantôt par la théorie de la réception comme le détachement du texte des intentions de son auteur ⁽¹²⁾.

Prenons un autre exemple : F. Rastier a proposé trois interprétations aussi possibles et justifiées l'une que l'autre, d'un sonnet de Mallarmé intitulé *Salut* («Rien, cette écume, vierge vers / À ne désigner que la coupe» etc.). La signification des mots entrelacés dans le poème renvoie, la première fois, à la sémantique du banquet, la seconde fois au voyage en mer, et la troisième fois à la littérature ⁽¹³⁾. Le conflit entre ces interprétations, qui trouvent toutes également leur justification dans le texte, n'affecte en rien l'identité des significations textuelles, puisqu'il n'y a entre elles aucune contradiction logique ; il se contente d'en démontrer la variété.

Mais qu'advient-il à ce point de ma thèse selon laquelle l'écriture sépare l'écrit des intentions de son auteur et, dès lors, du sens que celui-ci confère à ses mots ? Flaubert n'a-t-il pas dit : «Madame Bovary, c'est moi» ? Et Kafka n'a-t-il pas écrit à Felice Bauer : «Le roman, c'est moi, mes histoires, c'est moi qui les incarne» ? ⁽¹⁴⁾.

La recherche a pu montrer, précisément dans l'œuvre de Kafka, à quel point le lien était étroit entre la vie et l'écriture. Kafka a signé ses textes par des allitérations dans le nom de ses héros ou par des significations appellatives (Gracchus par exemple signifie, comme kavka, le choucas). Tout comme lui, ses personnages sont confrontés à la toute puissance du

(11) MOSES MENDELSSOHN, *Jerusalem oder über religiöse Macht und Judentum*, Berlin, 1783, p. 31.

(12) H. BINDER (éditeur), *Kafka-Handbuch*, vol. 2, Stuttgart, 1979, p. 342 sq.

(13) Cf. UWE JAPP, *Hermeneutik*, Munich, 1977, pp. 79 sq.

(14) FRANZ KAFKA, *Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit*, éd. par E. Heller et J. Born, Ffm 967, p. 226. *Lettres à Felice*, traduites par M. Robert, Paris, Gallimard, 1972.

père, il ne cesse d'errer sur le chemin d'un salut impossible, tout comme lui toujours ils sont célibataires etc. ⁽¹⁵⁾.

Sont-ce là des faits susceptibles d'étayer une objection à ma thèse de la séparation, par l'écrit, entre le texte et les intentions de son auteur ?

Si nous les examinons de plus près, nous verrons qu'aucun d'entre eux n'est spécifique à Kafka. Le conflit avec le père se retrouve dans toute la littérature depuis l'époque du *Sturm und Drang*, et surtout dans les textes des contemporains expressionnistes de Kafka. Le thème de la quête désespérée du salut, du voyage infini, lequel se présente simultanément comme processus d'écriture infini, relie l'œuvre de Kafka (ainsi par exemple le récit du chasseur Gracchus) à la tradition du vaisseau fantôme, du chasseur sauvage, de la quête du Graal, du bateau ivre et des anciennes traditions métaphoriques où la poésie est vue comme un voyage en mer (*ingenii barca*) ⁽¹⁶⁾.

Par ailleurs, le personnage du célibataire est omniprésent dans les romans de Jean Paul, de Tolstoï, de Dostoïevski, de Gottfried Keller, de Rilke, de Wilde, de Huysmans ou de Thomas Mann. Il en va de même en ce qui concerne l'inscription du nom propre dans le texte. Marcel dans la *Recherche* ou Adalbert dans *La fable d'Adalbert* portent tous deux le nom de leur auteur Proust et Chamisso. Bref, l'intention apparemment propre à l'écriture de Kafka s'avère être le modèle d'une tradition littéraire et ne peut ainsi prétendre démontrer les intentions propres à un auteur.

Tout cela pourrait ne pas suffire à soutenir ma thèse. J'en reviens dès lors à la caractérisation de la nature de l'écriture et de la qualité littéraire de l'expression poétique. Selon Roland Barthes, un «bouleversement» du mode d'être affecterait le sujet du discours et le rapport de ce discours à la réalité au moment de son insertion dans l'ordre symbolique du texte ⁽¹⁷⁾. Marcel Proust s'est exprimé de la même façon à l'encontre de la thèse de Sainte-Beuve qui soutient l'équivalence absolue entre l'œuvre et son auteur. «Un livre», dit-il, «est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices» ⁽¹⁸⁾.

(15) Voir à ce propos Gerhard KURZ, *Traum-Schrecken. Kafkas Literarische Existenz-analyse*, Stuttgart, 1980, pp. 85 sq.

(16) À ce propos cf. Manfred FRANK, *Die unendliche Fahrt. Ein Motiv und sein Text*. Ffm 1979.

(17) Roland BARTHES, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, dans *Communications*, 8 (1966), pp. 19-20.

(18) Marcel PROUST, *Contre Sainte-Beuve*, Éd. Pierre Clarac, Paris, 1971, p. 221.

J'aimerais énoncer de surcroît, pour illustrer ces énoncés quelque peu spéculatifs, la querelle amusante qui opposa l'auteur des «*Buddenbrooks*» à la ville de Lübeck. Plusieurs notables de la ville hanséatique avaient cru se reconnaître parmi les personnages du roman et s'étaient inévitablement sentis calomniés. L'auteur fut comparé à un certain Monsieur Bilse (aujourd'hui tombé dans l'oubli), lequel avait écrit un roman à clé dans un genre quelque peu grossier. Thomas Mann se défendit dans un court article intitulé *Bilse und Ich* (1906). Je cite le passage décisif : «Sottise ! Si j'ai transformé un fait en phrase, en quoi cette phrase concernerait-elle encore ce fait ?» (19).

Cela peut paraître subtil. On pourrait même soupçonner qu'il y a là quelque échappatoire. Pourtant cette déclaration concerne de près un point de vue de la recherche littéraire suivant lequel la signification d'un écrit renvoie toujours à une intention de l'auteur ou à un état de faits réel du monde historique. Mais les intentions et les événements du monde ne sont pas en soi significatifs. Ils le deviennent à partir du moment où un sujet, capable de les interpréter, articule leur sens, c'est-à-dire les élève au rang d'un événement linguistique. À ce moment-là du reste, le sens qui leur est prêté échappe au sujet qui le leur a conféré ; car un langage (tout comme un texte écrit) est un événement communicatif. «La valeur d'un fait de notre vie», a dit Goethe, «ne tient pas à sa vérité mais bien à sa signification». Par ailleurs, ce n'est jamais le locuteur seul qui décide de la signification d'une expression linguistique, à plus forte raison lorsqu'elle est écrite, mais bien la communauté qui rassemble les partenaires de la communication. «Une littérature qui ne serait que la manifestation d'une vie privée n'est guère plus concevable qu'un langage privé» (20). On écrit toujours, comme le dit Sartre, «pour et par autrui» (21).

C'est par la compréhension de son lecteur que le texte, même s'il est biographique, acquiert une signification qui dépasse le simple souvenir de son origine.

Cela tient, d'une manière ou de l'autre, à la nature littéraire du texte. En effet, grâce à la permanence des signes écrits, la littérature peut dépasser de loin l'opinion individuelle d'un auteur avec une force d'expression supérieure à celle qui peut jouer dans le cas du discours parlé.

(19) Thomas MANN, *Altes und Neues, Kleine Prosa aus fünf Jahrzehnten*, Ffm 1953, p. 31.

(20) Gerhard KUNZ, *op. cit.*, p. 86.

(21) Jean-Paul SARTRE, *Situations*, II, Paris, 1948, p. 93.

C'est la raison pour laquelle, jusqu'au dix-septième siècle compris, le verbe *dichten* (faire de la poésie) avait deux significations possibles : «réiger une œuvre d'art» et «imaginer quelque chose». Cela paraît surprenant, et pourtant, à strictement parler, on ne peut mettre un mot par écrit. Car à l'instar de tout signe, un mot se comporte de deux parties : l'une d'entre elles, le sens, n'est pas perceptible, tandis que l'autre, le signifiant, peut être perçu par les sens. *Seul* le signifiant peut être écrit car *lui seul* relève de la perception. Le sens par contre est, pour reprendre une ancienne métaphore poétologique, «ineffable» : il ne peut être rendu par l'écrit. «Le sens», a dit Mallarmé, est «ce qui se fait dans le discours, la condition et le délice de la lecture»⁽²²⁾. C'est pourquoi il ne se dévoile jamais aussi neuf et différent qu'à la lumière d'un accomplissement créatif ou de la lecture créative telle que Schleiermacher l'a qualifiée de «*divination*»⁽²³⁾. Cette expression est tout-à-fait courante en française «On divine en lisant, on crée», écrit par exemple Proust⁽²⁴⁾. Et Sartre parle d'une «herméneutique (divinatoire) du silence»⁽²⁵⁾. À ce point, je risquerais volontiers une première forme de résumé : à partir du moment où elle est écrite, la parole n'assiste pas seulement à la métaphore de son matériel d'expression ; les textes se défont également, d'une manière que l'on ne peut entièrement contrôler, de leur signification, de leur contexte de communication, ainsi que des intentions de leur auteur. En tant qu'il est exprimé et extériorisé, le discours sort de son actualité et, par là même, échappe au domaine propre du locuteur. Il se *désactualise* et s'*irréalise*. Dès lors son sens ne ressort plus que du domaine public.

N'est-ce pas celà qui fait que, spontanément, nous rapprochons le monde du texte de celui de la poésie, du monde des lettres, de la littérature (ou de la poésie entendue dans son sens premier comme la confection d'une œuvre écrite) ? Le caractère souvent magique avec lequel la poésie,

(22) Stephan MALLARMÉ, *Œuvres complètes*, éd. de la Pléiade, p. 310 ; Jacques DERRIDA, *La dissémination*. Paris, 1972, p. 309.

(23) L'œuvre aura finalement plusieurs sens, qui viennent justement de ce que l'on a essayé d'y mettre et d'y dire à un moment donné l'ensemble des idées qu'on avait à ce moment-là et qui peut-être ne s'accordaient pas encore toutes entre elles. On obtient alors un ouvrage complexe et qui change de sens au fur et à mesure qu'on écrit — comme d'ailleurs une œuvre change de sens au fur et à mesure que les gens la lisent et en parlent, et que les générations passent» (Sartre, Interview avec M. Sicard, L'écriture et la publication. Dans : Sartre, Numéro spécial d'Obliques, N°s 18-19, 1979, p. 22).

(24) Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu*, éd. de la Pléiade, Paris, 1954, VOL. III, p. 656.

(25) Jean-Paul SARTRE, *L'Idiot de la famille*, Paris, 1971/72, III, p. 29.

comme nous le reconnaissons volontiers, nous enlève à proprement parler à la réalité (ceci assurément pour nous la montrer sous un jour différent) n'est qu'une forme *extrême* des effets que provoque l'imaginaire de *chaque* texte. Le billet le plus anodin (comme nous le prouvent les carnets intimes retrouvés dans l'héritage de Nietzsche ou de Mallarmé) peut donner lieu à des spéculations herméneutiques. De nombreuses étapes intermédiaires se présentent ici. Mais toujours l'*écrit* joue un rôle qui, de tous temps, a été mis en rapport avec l'art des muses. Car ce n'est qu'en gardant l'expression telle quelle et en libérant la mémoire du sens, que les textes peuvent acquérir un sens supplémentaire et différent de celui que leur confère une époque et un interprète suivant les règles d'une grammaire ou les normes d'interprétation institutionnelle véhiculées par les prescriptions sociales et les habitudes des lecteurs. Car le rapport entre les mots et leur sens, dit Sartre dans l'une de ses dernières interviews, est très différent du lien existant entre *la signification grammaticale* et son *signifiant*. La *signification* d'une phrase ou d'un texte, selon l'usage linguistique courant établi par la grammaire, est «contenue» dans le texte ; le *sens*, par contre, est «une lie indéfinie du texte» qui draine du sens dans des consciences différentes de celles du lecteur originel ou de l'auteur et qui permet de découvrir, dans les mots, quelque chose que ni le dictionnaire ni la grammaire ni l'auteur ni le lecteur jusqu'alors n'y avaient déposé : «De sorte qu'on se voit autrement qu'on était quand on écrivait»⁽²⁶⁾.

III. Avant d'aborder la seconde question de mon exposé, j'aimerais rappeler une fois de plus notre définition de départ. Nous étions partis de l'usage linguistique courant pour dire que le texte est un discours cohérent, écrit, le plus souvent littéraire. Nous venons de trouver le fondement du rapport entre l'écriture et la littérature. Nous savons surtout que, en raison de leur caractère littéraire, les textes sont en général des œuvres composées en fonction d'une compréhension qui leur est propre. Mais avant d'entreprendre l'esquisse des fondements de cette compréhension, j'aimerais apporter deux précisions relatives à la définition du texte telle que présentée au début de mon exposé.

Premièrement, sans doute n'est-il pas suffisant de décrire ce qui, dans un texte, est proprement poétique par sa polysémie. Car celle-ci est toujours une propriété *sémantique* du texte. Par contre, si Mallarmé rassemble des mots tels que dehors, fantasmagorique, trésor, horizon,

(26) Jean-Paul SARTRE, *Interview avec Sicard*, op. cit., pp. 25 sq.

majoré, SONOR, SONORE, s'hONOORE, signe OR, signOR, décor, licORne, enCORe etc., c'est que le son OR est plus que la clé de la signification du mot *or* et plus aussi que la conjonction ou l'adverbe de temps *or*⁽²⁷⁾. OR est musicale, c'est-à-dire «la langage moins le sens» (Levi-Strauss). Si nous voulons décrire ce langage non sémantique comme un mode d'*écriture*, nous devons forcément penser à l'écrit non seulement en tant que fondement de l'inintelligibilité principielle d'un texte, mais aussi en tant que fondement de son intelligibilité principielle, laquelle est le trait caractéristique de toute esthétique.

Nous nous heurtons ici aux limites de notre thème où nous devons avouer qu'au-delà de la compréhension du sens, nous rencontrons des problèmes que nous refoulons trop souvent lorsque nous prenons le contenu de la poésie comme point de mire de notre recherche.

Deuxièmement, et ce sera là la seconde précision à apporter à notre exposé, vous me rappellerez que, dans la définition que nous avons donnée au départ pour le texte, la cohérence figurait comme caractéristique au même titre que l'écriture et la qualité poétique. Cela pose un problème plus embarrassant pour le chercheur dont le champ d'étude littéraire embrasse des œuvres modernes incohérentes et dépourvues de sens, que pour le *linguiste* attaché à l'étude du texte avec la conviction certaine que le texte est comme un *tissu*. C'est à lui surtout que Méphisto dirait ce qu'il rappelle à l'écolier : «Les étudiants de tous les pays présentent fort ce raisonnement, mais aucun d'eux pourtant n'est devenu tisserand»⁽²⁸⁾, jamais du moins à l'aide d'exemples de textes modernes dont la «part d'indétermination» (Ingarden), agit souvent à l'encontre de la «*good continuation*». Toutefois il est possible de réinterpréter la cohérence textuelle comme une ordonnance («structuration»)⁽²⁹⁾, laquelle est éga-

(27) À ce propos cf. Jacques DERRIDA, *op. cit.*, pp. 294-297.

(28) Johann Wolfgang von GOETHE, *Faust I*, traduit par G. de Nerval dans le théâtre de Goethe, 1951, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 998.

(29) Wolfgang ISER, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, Munich, 1976, pp. 114 sq. *L'acte de lecture* traduit par E. Sznycer aux éd. P. Mardaga, coll. Philosophie et langage, Bruxelles, 1985. Compris au sens strict, le critère de cohérence n'est pas identique au caractère de structuration du texte. Roland Hartweg (*Pronomina und Textkonstruktion*, Munich, 1969) propose trois critères pour la définition d'un texte : 1. L'ordonnance unidirectionnelle (l'un après l'autre au lieu de l'un pour l'autre) ; 2. Le principe de l'enchaînement pronominal de la substitution syntagmatique ; 3. La détermination des frontières du texte, critère de délimitation partiellement identique à 2 partiellement de nature relative aux intitulés d'ouvrages, aux titres, aux silences et aux formules de politesse). Il apparaît avec évidence que cette définition sémantique ne convient plus aux textes résolument modernes.

lement présente dans les œuvres surréalistes ou dans la poésie concrète, même s'il n'y a pas toujours dans ces textes une suite clairement articulée, un enchaînement pronominal ou un enchaînement final. Cependant nous concevons ces textes comme des activités créatrices ordonnées et concentrées en fonction d'un objectif, c'est-à-dire comme des œuvres.

Toutefois il est regrettable que, dans la nouvelle critique littéraire, la signification de cette expression (œuvre) soit aussi controversée que celle du «texte». Je ne m'attarderai pas sur ce débat ardu mais m'en tiendrai (pour gagner du temps) à l'ancienne définition philologique qu'a donnée Schleiermacher. L'œuvre a-t-il dit en 1832, au cours de ses conférences sur l'herméneutique et la critique, est avant tout structurée (c'est en fait *lui* qui a introduit cette expression dans notre terminologie, vous en connaissez la signification). Ensuite l'œuvre appartient à une certaine «forme littéraire» (c'est-à-dire à un genre du discours poétique). Enfin elle a un style qui lui est propre ⁽³⁰⁾.

Parmi ces trois critères, notons toutefois que le style est seul à être vraiment spécifique au discours. Or les textes, qu'ils soient écrits ou parlés, sont en principe des discours. Par contre, la structure et le genre sont des caractères de nature conventionnelle qui se retrouvent également dans le système linguistique.

Nous voulons cependant insister sur *une* différence : les structures linguistiques sont des agencements d'*unités* dites *petites*, c'est-à-dire d'unités qui ne dépassent pas les limites de la phrase. En revanche, les textes littéraires ordonnent des unités plus grandes que la phrase et sont donc des suites de phrases ou de déclarations.

En gardant toujours à l'œil cette différence, nous pouvons décrire les textes par analogie aux structures, c'est-à-dire aux modes de procédure de la linguistique des systèmes. Il est notoire que cette possibilité a engendré la méthode de l'*analyse structuraliste des textes* qui a dominé les années soixante. Selon elle, à la question que je soulève dans la seconde partie du titre de mon exposé, soit à celle de savoir ce que signifie un texte, il y a lieu de répondre comme suit : comprendre un texte, c'est en dégager les principes d'élaboration à l'œuvre dans l'entrelacement des signes, des énoncés, des motifs, des symboles, des citations et des références.

IV. Mais est-ce réellement cela que nous entendons par la compréhension de la concrétisation d'un poème ? N'avions-nous pas invité

(30) F. D. E. SCHLEIERMACHER, *Hermeneutik und Kritik*, éd. par M. Frank, Ffm 1977, principalement pp. 167-170, *passim*.

l'interprète de textes littéraires à tenir compte des fluctuations du sens dans le cours de l'histoire et à dépasser ainsi ce que, à la suite des théoriciens de l'information, les structuralistes appellent le «décodage» ? Seuls se laissent décoder, c'est-à-dire déchiffrer les systèmes de signes qui établissent un rapport durable et précis entre un mot et une interprétation. De tels systèmes sont sous contrôle lorsque, conformément à la règle, chaque signification renvoie à sa signification, c'est-à-dire est reconnu comme signe. Or nous venons de voir, à propos de l'écrit, que les liens de certains signifiants à leur signification peuvent, au cours de l'histoire, échapper à une règle impérative et prendre en considération le sens créé par le public des lecteurs. Nos recherches nous ont appris qu'une seconde lecture affecte les significations trouvées lors d'une première lecture. Le sens fluctue sous les signifiants et, comme le dit Humboldt, ne trouve pas dans l'écrit un «repos durable» ⁽³¹⁾.

Si nous voulons tenir compte de cette expérience, nous devons rejeter le modèle codifié de l'analyse structuraliste des textes. En fait, le structuraliste échoue dès qu'il passe de la procédure éprouvée de l'analyse textuelle à une thèse globale sur le mode d'existence des textes, sur le concept de l'œuvre dans son ensemble lequel, comme nous l'avons vu, n'est pas seulement défini par des éléments décodables tels qu'une structure et un genre, mais également par un *style*. Le style ne caractérise pas le langage mais bien le discours. Il en procède pas seulement à la sélection et à la composition originelle d'un matériel verbal donné, mais il déplace également la marge de tolérance des normes linguistiques en cours. C'est donc lui qui constitue la part irréductiblement non conventionnelle du texte, il sera difficile, voire même impossible de la soumettre à une analyse scientifique. En définitive, seul le général pourra être connu ou reconnu. Le style d'un texte ne pourra jamais devenir l'objet d'un savoir s'il est particulier ; en revanche, il pourra l'être s'il reproduit soit le discours de son époque, de sa classe, de son milieu social ou professionnel, soit un certain usage linguistique reconnu par plusieurs interlocuteurs ⁽³²⁾. Dans ces différents exemples, le style n'a rien d'individuel mais il a quelque chose de commun à plusieurs interlocuteurs. Si elle isole les faits individuels, une description scientifique parviendra à montrer qu'un tel style peut être généralisé. Cette possibilité est soumise à la règle

(31) Wilhelm von Humboldt, *Gesammelte Schriften*, éd. par A. Leitzmann, vol. 17, Darmstadt, 1968, vol. V, p. 388, cf. vol. VII, p. 45, 63.

(32) Willy Sanders, *Linguistische Stiltheorie*, Göttingen, 1973, pp. 93 sq.

qui exige que la diversité du matériel textuel soit appréhendable sous un aspect caractéristique et subsumé sous un concept. Cette condition peut être définie comme critère de reproductibilité du sens et de la forme au cours d'expériences répétées. Elle contrôle le champ des disciplines sémiologiques dans son ensemble, y compris les procédures de l'analyse structurale des textes.

L'individuel, au sens propre du mot, ne peut être ni partagé (*teilbar*) ni donné en partage (*mittelbar*) : *unsharable* disent les anglo-saxons qui rassemblent ainsi les deux significations sous un même concept. Cette impossibilité ne peut être comprise au sens du modèle classique atomal, où l'individuel serait défini comme noyau *indécomposable* d'une petite substance infinitésimale qui n'entretiendrait de rapport qu'avec elle-même, mais bien au sens où il serait ce qui n'a ni double ni référence ou qui, comme on le dit couramment, n'a pas son pareil et qui, par conséquent, ne répond pas au critère de reproductibilité du sens dans la répétition.

Le fait de formuler une déclaration individuelle et de la re-produire (c'est-à-dire de la re-crée) au cours de l'acte de lecture ne signifie donc pas (et je tiens cela pour décisif) *ré-articuler une fois de plus une même chaîne linguistique sans affecter le sens*; mais bien : *procéder à une articulation différente à partir d'une même chaîne linguistique*. Car comme le dit Auguste Boeckh (l'un des grands théoriciens oubliés de notre domaine d'étude, qui vécut dans la première moitié du siècle dernier) : «L'on ne peut jamais produire deux fois la même chose»⁽³³⁾. Humboldt avait montré à quoi cela tenait : toute situation linguistique de compréhension provoque un heurt entre deux modes différents de représentation. Dès lors seule la partie conventionnelle se dissimule, tandis que «la part individuelle fait surface»⁽³⁴⁾. Il ne peut y avoir correspondance totale «en un point indivisible» car chaque compréhension transmise par des signes ou des textes apporte une liaison provisoire du général à une vue individuelle instable et momentanée du général. Mais cette liaison ne sera jamais générale. C'est pourquoi il n'existe aucune articulation ou aucune lecture qui se contente de re-produire une convention stricte ou un *genus dicendi* rhétorique. Elle sera toujours novatrice d'une manière que l'on ne peut contrôler systématiquement. Toujours le *style individuel* bouleverse la synthèse des signes à l'origine de l'écrit ou du sens et déplace les marges

(33) August BOECKH, *Enzyklopädie und Methodologie der philologischen Wissenschaften*, éd. par E. Bratuschek, Darmstadt, 1966, p. 126.

(34) Wilhelm VON HUMBOLDT, *op. cit.*, vol. V, p. 418.

reconnues de la normalité. C'est pourquoi l'on ne peut jamais formuler que des hypothèses sur le «sens vrai». Le fait d'avoir compris ceci ou cela n'exclut aucunement bien d'autres possibilités sémantiques comme le dit Schleiermacher qui poursuit : «Tant que toutes ces possibilités ne sont pas écartées, on ne peut avoir la seule signification possible du texte»⁽³⁵⁾. Et il suffit, comme le dit Derrida sur le ton de la moquerie, «d'introduire dans la bergerie des *speech acts* quelques loups du type *indécidabilité* ... pour que le pasteur ne puisse plus compter ses moutons : on ne sait plus où est l'identité du locuteur ou de l'auditeur»⁽³⁶⁾.

Pour éviter de parler de ce glissement du sens sous l'écrit sur un plan purement abstrait, j'aimerais le présenter comme un événement même du texte littéraire. Prenons comme exemple un récit de Kafka «Der Jäger Gracchus»⁽³⁷⁾. Tout comme le héros du vaisseau fantôme maudit ou le chasseur sauvage, Gracchus est puni pour avoir transgressé, avec présomption et poussé par la curiosité, une barrière au sens géographique et religieux du terme. Cet outrage lui coûte le salut éternel et l'oblige à errer, plus mort que vif, sur les eaux terrestres, regrettant sa chasse et méditant sur son erreur. Ce récit a ceci de particulier que c'est lui-même qui donne le départ aux égarements du navire à vau-l'eau sur les flots du discours poétique. Le simple fait que ce navire porte le nom de «Barke» renvoie à la tradition métaphorique de la *ingenii barca*, de la poésie en tant que voyage en mer et transgression d'un interdit.

De plus, Kafka ne manque pas d'attribuer au cours de la barque les propriétés artistiques (déjà exposées dans le récit d'Odradek) de l'esprit volage et vagabond qui évoque la malédiction qui frappe Caïn. «Tu seras errant et fugitif par le monde» (en haut, en bas, à droite, à gauche : toujours en mouvement : Le chasseur s'est transformé en papillon). La barque se présente également, par son homonymie avec «Bahre» (bard) : *Barke-Bahre*, comme symbole de l'écrivain. Déjà le «*Old Seaman*» de Coleridge, que Kafka connaissait bien, finissait par expier le meurtre sacrilège de l'animal sacré par une pulsion insatiable à communiquer qui le pousse, plus mort que vif, dans le royaume imaginaire de la poésie : «I pass like night from land to land. I have strange power of speech»⁽³⁸⁾. Tout ceci exactement comme Kafka, l'écrivain. Il est, comme il le dit dans

(35) F. D. E. SCHLEIERMACHER, *op. cit.*, p. 317.

(36) J. DERRIDA, *Limited Inc.*, dans *Glyph*, 2 (1977), p. 47.

(37) FRANZ KAFKA, *Sämtliche Erzählungen*, éd. par P. Raabe, Ffm 1970, pp. 285-288.

(38) A' ce propos cf. Manfred FRANK, *op. cit.*, pp. 17 sq et 90 sq.

son journal intime, «mort à la vie, à proprement parler, survivant» (39). À la fin du récit, Kafka laisse le chasseur émerger du texte et se présenter comme son auteur : «Personne», dit-il, «ne lira ce que j'écris ici». C'est ainsi que le malheur, consécutif au péché commis dans ce lieu paradisiaque, où l'homme est réellement chez lui, frapperait le processus d'écriture lui-même, processus que Kafka a d'ailleurs caractérisé comme un délit, comme la violation d'un seuil, voire même comme une chasse, c'est-à-dire comme un assaut contre la frontière terrestre ultime (40). L'errance éternelle devient elle-même, dans le flot continu de la production littéraire du sens, comme un signe prémonitoire du péché originel qui rompt l'unité de la signification, laquelle ne survit plus que dans le «silence» du savoir de l'enfant.

La nouvelle théorie française de la littérature exprime cela, dans le sillage de Hjelmslev, par le discours du «texte infini». Tandis qu'Ulysse retrouve son île natale, il n'y a plus de patrie pour ceux qui, comme le chasseur Gracchus, ont violé des frontières. Du reste, il n'y a plus de sens premier originel autour duquel rayonnerait le réseau des significations dans les textes modernes. Derrida a parlé de la suppression des frontières dans l'économie textuelle où chaque signe est privé de son identité et «lâché au hasard dans le tourbillon de l'écriture» (41). Dans le texte infini, le sens n'a plus d'attache, c'est-à-dire qu'il n'a plus de signification garantie, il présente, comme le dit Derrida, une «multiplication irréductible et *générative*. Le supplément et la turbulence d'un certain manque fracturent la limite du texte, interdisent sa formulation exhaustive et clôturante ou du moins la taxinomie saturante de ses thèmes, de son signifié, de son vouloir-dire» (42).

VI. Vous allez peut-être objecter que les nouveaux courants de la recherche littéraire et linguistique ne se réfèrent plus à un modèle codifié et ne se querellent plus à propos de l'univocité d'un énoncé. Depuis quelques années, la pragmatique linguistique nous invite à analyser, au-delà de leur construction grammaticale et de leur signification, l'utilisation finale des propositions. Car le contenu d'une énonciation peut-être interprété comme menace, ironie ou flirt. On pourrait croire évidemment

(39) Franz KAFKA, *Tagebücher, 1910-1923*, éd. par M. Brad, Ffm 1973, p. 340. Journal, traduit par M. Robert, Paris, Grasset, 1954.

(40) F. KAFKA, *Tagebücher*, op. cit., pp. 345, 347.

(41) J. DERRIDA, *Le retrait de la métaphore*. Dans *Poésie*, 7, 1978, p. 105.

(42) Jacques DERRIDA, *Positions*, Paris, 1972, p. 62 et 82.

que le style (en tant qu'usage linguistique) peut être l'expression d'une action intentionnelle et qu'il peut être alors étudié avec autant d'exactitude scientifique que les «actes de langage», tels qu'ils sont présentés par Austin et Searle.

J'ai des doutes à ce sujet : pour la pragmatique textuelle en effet, «comprendre une intention» ne signifie jamais : comprendre un individu, mais bien plutôt : dominer la convention d'après laquelle il code ses intentions. Par définition, les conventions sont soumises à une régulation et dès lors, comme le souligne Searle, le sens résiste aux variables de la répétition ⁽⁴³⁾. À ce moment-là, les loups de l'indécision ne sont plus à craindre : le berger pragmatique les a tous sous contrôle.

Mais le style d'un texte ne serait plus alors que l'application d'une règle universellement valable ou (pour reprendre une expression d'Abrahams et de Braunmüller), «une fonction de variables pragmatiques» ⁽⁴⁴⁾. C'est ici qu'il faut éviter de confondre l'individuel et le particulier. Le particulier, en tant qu'élément d'un ordre, peut toujours être relevé à partir d'éléments sonores perceptibles qui lui sont semblables ; en revanche, l'individuel doit être *deviné* dans la mesure où il est unique. Toutefois *devenir* ne signifie aucunement ici reprendre une signification inhérente ou supposée telle car, comme le pense Peirce, il n'y a jamais de signification qui soit inhérente à un signe selon une règle. Il n'y a que de fausses pistes ouvertes par d'anciennes interprétations fallacieuses. Par conséquent, il ne peut y avoir une grammaire du style et dès lors (puisque c'est en définitive le style qui constitue le texte) il ne peut y avoir de grammaire du texte. Je l'ai déjà dit : du fait qu'elles ne peuvent se répéter, c'est-à-dire se transmettre, les coordonnées individuelles de la phrase (*der Beisatz*, pour reprendre une expression de Boeckh) ⁽⁴⁵⁾ détruisent la synthèse de l'acte linguistique type, construite conformément à la convention : acte où une intention s'associe à une phrase. C'est pour cette seule raison du reste que «habent sua fata libelli», c'est-à-dire que les livres et les textes ont une destinée sémantique et prennent part au processus de transformation linguistique et de déplacement sémantique pour lequel la pragmatique de l'école de Searle (ou la linguistique textuelle) n'a, contrairement à la critique littéraire, aucun intérêt et ne propose aucune explication.

(43) John R. SEARLE, *Reiterating the Differences. A reply to Derrida*, dans *Glyph*, I (1977), p. 207.

(44) W. ABRAHAMS et K. BRAUNMÜLLER, *Stil, Metapher und Pragmatik*, dans *Lingua*, 28, 1971, pp. 1-47.

(45) August BOECKH, *op. cit.*, p. 83.

VII. Puisque la *pragmatique* textuelle ne fournit pas de réponse satisfaisante à la question de savoir ce qu'implique la compréhension d'un texte littéraire, nous allons explorer d'autres domaines de la recherche théorique. Je n'ai plus le temps de vous convier à faire à l'aise le tour des modèles contemporains d'interprétation, et c'est pourquoi je me permets de procéder à brûle pourpoint, comme si vous ne disposiez d'aucun critère suffisant pour la description d'un énoncé linguistique, à une exception près.

Cette exception, c'est *l'Idiot de la famille*, un ouvrage que je voudrais à présent citer comme témoin principal. Le texte, dit Sartre, est un *universel singulier*. Il est *universel* dans la mesure où, par la manière d'associer les mots et les phrases, il ne relève pas seulement le drame d'une socialisation individuelle mais aussi où, par là, il déploie dans toutes les couches sociales de langage l'ensemble des règles de son époque que l'on peut étudier par une analyse patiente des structures. Le texte est *individuel*, dans la mesure où il applique et dépasse un ensemble donné et historique de règles dont il s'est imprégné d'une manière qui lui est propre. Lorsque l'individu (que ce soit vous ou moi), muni d'un bagage de signes, est libre par rapport à l'*emploi* qu'il en fait, ce ne sera plus la signification mais bien l'inscription dans le monde et le style du texte qui se constitueront dans la contradiction entre «causalité structurelle» et projet sémantique individuel». Il est certain qu'aucun élément d'ordre symbolique ne peut contrôler son emploi propre dans toutes les situations, et cela non pas pour la raison qu'il pourrait être extra-symbolique, mais bien parce que l'ordre (du code social) n'apparaît pas lui-même et en tant que tel sur le plan de l'*emploi symbolique*. Les universaux d'une grammaire, même si on les définit au sens large, trouvent leurs limites là où commence ce qui n'est pas le *général*, c'est-à-dire l'individuel et le stylistique. Le travail de l'interprète consistera, dans ces conditions, à découvrir pour chaque moment structurel du texte l'*apport individuel* et, inversement, à repérer dans le style individuel de l'auteur les traces de l'ordre symbolique qu'il a surmonté. Telle est la méthode d'interprétation objectivement subjective, historique et *divinatoire* dont a parlé Schleiermacher, lequel entendait par *divination* la tentative de *devenir* l'acte de création sémantique originelle chez l'auteur en-deça de la convention linguistique ⁽⁴⁶⁾.

(46) Jean-Paul SARTRE, *L'Idiot de la famille*, vol. I, p. 56 (*passim*). Friedrich SCHLEIERMACHER, *Hermeneutik und Kritik*, *op. cit.*, p. 93 et p. 169 sq.

Personne ne me donne la garantie, ni de trouver réellement le style individuel de l'auteur ni même de franchir l'espace de temps qui sépare mon monde de celui du texte. Là du reste n'est pas le problème du chercheur. Ce qui, par contre, est important, c'est que l'apport individuel qui se retrouve dans toute expression (qu'elle soit ou non figurée), par le simple fait de son utilisation, ne peut être révélé ni par le genre de l'œuvre ni par la structure linguistique (car ces deux éléments sont toujours un indice du passé). Pas plus qu'il ne peut l'être par l'écrit qui ne fixe pas le sens (comme je me suis efforcé de le montrer) mais le met à la disposition du lecteur, le multiplie, bref l'expose dans le champ littéraire et, de ce fait, le livre au lecteur ou à l'interprète dont j'ai qualifié la position, en reprenant une expression de Schleiermacher, de divinateur.

Me voici arrivé au bout de mon exposé. Peut-être mériterai-je mieux votre patience si, plutôt que de me résumer, je vous laisse entendre la raison pour laquelle le concept de compréhension du texte me semble lié à un mode d'éthique. C'est que, d'une part, la volonté de comprendre, dans la mesure où elle exige plus que le relevé de tous les éléments structuraux, est plus un devoir qu'une donnée. Par son style, l'œuvre interroge et met en question le mode de vie à une époque donnée. C'est ainsi qu'elle interpelle l'avenir, nous invite à reprendre et à reformuler, sous une forme qui nous est propre, les questions qu'elle a abordées. Le moyen qu'elle mobilise pour nous amener à entreprendre ce travail, c'est sa beauté. La poésie est, comme l'a dit Novalis, un «impératif esthétique»⁽⁴⁷⁾, qui nous appelle à coopérer sur le plan créatif, dans la mesure où elle nous rappelle notre liberté et notre devoir. Ce n'est pas l'écrit, mais bien *nous* qui sommes responsables du sens.

Ceci est une première tâche. La seconde paraît être aussi intemporelle qu'actuelle. Elle s'adresse à toutes les disciplines philologiques et leur demande de reconnaître, dans leur travail quotidien, leur collaboration au sauvetage / à la libération de l'individu. Bien sûr je reconnais que, d'un point de vue scientifique (et technologique), l'idée de l'irréductibilité de l'individu n'est pas très importante. Le monde subsistera aussi sans lui. En fait, il peut même (comme chacun le sait) se prolonger plus facilement sans lui⁽⁴⁸⁾.

Université de Tübingen.

(47) Novalis, *Schriften*, éd. par P. Kluckhohn et R. Samuel, Stuttgart, 1960 *sq.*, vol. III, p. 413. *Œuvres complètes*: éd. établie et traduite par A. Guerne, Paris, Gallimard, 1975.

(48) Cf. SARTRE, *Situations*, II, *op. cit.*, p. 316.