**« INTENTIO LECTORIS » NOTES SUR LA SÉMIOTIQUE DE LA RÉCEPTION**

Un changement de paradigme par rapport aux débats critiques précédents s'est opéré au long de ces dernières décennies. Si, dans un climat structuraliste, on privilégiait l'analyse du texte en tant qu'objet doté de caractères structuraux propres, descriptibles grâce à un formalisme plus ou moins rigoureux, la discussion s'est ensuite orientée vers une pragmatique de la lecture. A partir des années soixante, les théories sur le couple Lecteur-Auteur se sont multipliées à l'envi, si bien qu'aujourd'hui, outre le narrateur et le narratoire, nous avons des narrateurs sémiotiques, des narrateurs extra-fictifs, des sujets de l'énonciation énoncée, des focaliseurs, des voix, des métanarrateurs, des lecteurs virtuels, des lecteurs idéaux, des lecteurs modèles, des superlecteurs, des lecteurs projetés, des lecteurs informés, des archilecteurs, des lecteurs implicites, des métalecteurs, etc.

Evidemment, ces Auteurs et ces Lecteurs n'ont pas tous le même statut théorique : pour une carte complète de ce paysage d'identités et de différences, voir Pugliatti 1985 (ainsi que Ferraresi et Pugliatti 1989).

Cela dit, des orientations aussi différentes que l'esthétique de la réception, l'herméneutique, les théories sémiotiques du lecteur idéal ou modèle, le fameux « reader oriented criticism » ou la déconstruction ont élu comme objet d'enquête non pas les événements empiriques de la lecture (objet d'une sociologie de la réception) mais la fonction de construction – et de déconstruction – du texte jouée par l'acte de la lecture, conçu comme condition efficace et nécessaire de la réalisation du texte en tant que tel.

L'assertion qui sous-tend chacune de ces tendances est la suivante : le fonctionnement d'un texte (même non verbal) s'explique en prenant en considération, en sus ou au lieu du moment génératif, le rôle joué par le destinataire dans sa compréhension, son actualisation, son interprétation, ainsi que la façon dont le texte lui-même prévoit sa participation.”

**“I.1. ARCHÉOLOGIE**

Le fantôme du lecteur s'est insinué au coeur des diverses théories en suivant des filons indépendants. Le premier à avoir parlé explicitement de « implied author (carrying the reader with him) » fut Wayne Booth en 1961 dans The Rhetoric of Fiction. Après cela, deux lignes vont se développer en s'ignorant réciproquement, l'une sémiotico-structurale, l'autre herméneutique.

La première se réfère essentiellement aux essais de Communications 8 (1966) où Barthes parle d'un auteur matériel que l'on ne peut confondre avec le narrateur, où Todorov évoque le couple « image de narrateur-image de l'auteur » et reprend les distinctions de Pouillon (1946) entre les différents points de vue (mais derrière Pouillon, il y a Lubbock, Forster, James) et où Genette ébauche ce qui allait devenir plus tard sa théorie des « voix » et de la focalisation. De là, on passe par les indications de Kristeva sur la « productivité textuelle » (le Texte du roman, 1970), on traverse la Structure du texte artistique de Lotman (1973), la poétique de la composition d'Uspenskij (A Poetics of Composition, 1973), le concept d'« archilecteur » chez Riffaterre (Essais de stylistique structurale, 1971), la polémique en négatif de Hirsch (Validity in Interpretation, 1967), pour en arriver à la notion d'auteur et de lecteur implicite de Maria Corti (Principi della comunicazione letteraria, 1976) et de Seymour Chatman (Story and Discourse, 1978) – notion qui, chez eux, dérive directement de Booth –, et enfin à ma propre théorie du lecteur modèle (Lector in fabula, 1979) que j'avais élaborée, entre autres, à partir de suggestions proposées dans le cadre d'une logique modale de la narrativité conçue par van Dijk et Schmidt, et Weinrich, sans oublier l'idée de Pareyson d'un « mode de former » en tant qu'hypostase autorielle, marque de style inscrite dans l'œuvre. D'ailleurs, en ce qui concerne l'auteur, Maria Corti rappelle que même un texte de Foucault datant de 1969 (« Qu'est-ce qu'un auteur ? ») posait, dans le cadre post-structuraliste, le problème d'un auteur comme mode d'être dans le discours, champ de cohérence conceptuelle et unité stylistique.

Sur l'autre versant, on a la proposition d'Iser “(Der implizite Leser, 1972) qui reprend la terminologie de Booth, mais sur la base d'une tradition totalement différente (Ingarden, Gadamer, Mukarovsky, Jauss et la narratologie de Stanzel – sans oublier les théoriciens anglo-saxons de la narrativité et la critique joycienne). Iser commencera à nouer les fils des deux tendances dans Der Akt des Lesens (1976), en se référant à Jakobson, Lotman, Hirsch, Riffaterre et à quelques-uns de mes écrits des années soixante.

Cette insistance désormais quasi obsessionnelle sur le moment de la lecture, de l'interprétation, de la collaboration ou coopération du récepteur, marque un moment intéressant dans l'histoire tortueuse du Zeitgeist. Il est à noter qu'en 1981, ignorant apparemment tout de cette littérature et partant d'analyses de sémantique générative et de recherches en Intelligence Artificielle, Charles Fillmore écrivit un essai (fût-ce au niveau de textes quotidiens non littéraires) sur « Ideal Readers and Real Readers ».

Jauss annonçait en 1969 déjà un changement radical du paradigme des études littéraires, et il fut indubitablement l'un des protagonistes de ce bouleversement. Mais puisque les changements de paradigme naissent de l'accumulation des débats précédents, il faut savoir si les nouvelles théories de la lecture constituent une orientation nouvelle, et en quel sens.

En ce qui concerne la première orientation, force est de reconnaître que l'histoire de l'esthétique peut se résumer à une histoire des théories de l'interprétation ou de l'effet que l'œuvre provoque chez le destinataire. Que ce soit l'esthétique aristotélicienne de la catharsis, l'esthétique pseudo-longinienne du sublime, les esthétiques médiévales de la vision, les relectures de l'esthétique aristotélicienne à la Renaissance, les esthétiques du sublime au XVIIIe, l'esthétique kantienne ou les nombreuses esthétiques contemporaines (phénoménologie, herméneutique, esthétiques sociologiques, l'esthétique de l'interprétation de Pareyson), elles ont toutes une tendance interprétative.

Dans son ouvrage Reception Theory (1984), Robert Holub trouve les précédents des recherches de l'école de Constance dans les notions formalistes d'artifice, de défamiliarisation et de dominant ; dans l'idée d'Ingarden de l'œuvre en tant que squelette ou schéma à compléter par l'interprétation du destinataire, c'est-à-dire conçue comme ensemble de profils parmi lesquels le destinataire doit choisir ; dans les théories esthétiques du structuralisme de Prague et en particulier de Mukarovsky ; dans l'herméneutique de Gadamer ; dans la sociologie de la littérature. Pour les ascendances formalistes de ces thèmes, voir Ferrari Bravo 1986.

Quant aux théories sémiotiques, il s'agit simplement de savoir lesquelles ont tenu compte du moment pragmatique. Morris observait déjà dans Foundations of a Theory of Signs (1938) que même les sémiotiques classiques font toujours référence à l'interprète (rhétorique grecque et latine, pragmatique sophiste, rhétorique aristotélicienne, sémiotique augustinienne qui entend le processus de signification par rapport à l'idée que produit le signe dans l'esprit de l'interprète, etc.) Rappelons aussi la contribution des spécialistes italiens en sémiotique des communications de masse, au congrès de Pérouse de 1965 sur les rapports entre télévision et public : on y réaffirmait que, pour définir le message télévisé et ses effets, il fallait étudier non seulement ce que dit le message selon les codes de ses émetteurs, mais aussi ce qu'il dit ou peut dire selon les codes des destinataires. On y formulait aussi le concept de « décodage aberrant » que j'ai développé ensuite dans la Structure absente (1968). En ce temps-là, il n'existait pas encore une théorie accomplie de la réception, et nous bricolions en utilisant aussi bien les recherches sociologiques – dont nous contestions les méthodes – que les idées de Jakobson et du structuralisme français première époque (avec toutefois une position un peu hérétique par rapport à ce dernier, qui privilégiait l'étude du message en tant qu'objet autonome). Paolo Fabbri allait par la suite régler ses comptes avec les théories sociologiques de la réception dans un mémorable essai, « Le comunicazioni di massa in Italia : sguardo semiotico e malocchio della sociologia » [Les communications de masse en Italie : regard sémiotique et mauvais œil de la sociologie] (VS 5, 1973).

Donc, dès les années soixante, les théories de la réception sont nées comme réaction : (i) aux durcissements de certaines méthodologies structuralistes qui prétendaient pouvoir analyser l'œuvre d'art ou le texte dans son objectivité d'objet linguistique ; (ii) à la rigidité naturelle des sémantiques formelles anglo-saxonnes qui visaient à faire abstraction de toute situation, circonstance d'emploi ou contexte dans lequel les signes ou les énoncés étaient émis – c'était le débat entre sémantique en forme de dictionnaire et sémantique en forme d'encyclopédie ; (iii) à l'empirisme de certaines approches sociologiques.

C'est pourquoi je dirais que, durant les vingt années qui ont suivi, le changement de paradigme des études littéraires apparut comme la revalorisation d'une tradition précédente jusqu'alors délaissée.

Pour ce faire, on utilisa aussi les nouveaux instruments affûtés par la linguistique théorique : Iser (1972) fut le premier à aborder les problèmes posés par Austin et Searle, et il faudra attendre cinq ans pour voir apparaître – avec Pratt 1977 – la tentative organique, fût-elle non satisfaisante, de fonder une théorie du discours littéraire sur la pragmatique des actes linguistiques.

Protégé par une tradition différente, je me permets de citer aussi mon Œuvre ouverte, un livre qui – écrit entre 1958 et 1962 avec des instruments impropres – plaçait à la base du fonctionnement même de l'art le rapport avec l'interprète, rapport que l'œuvre instituait autoritairement, comme libre et imprévisible, pour ce que vaut l'oxymore.

Il s'agissait de comprendre comment l'œuvre, en prévoyant un système d'expectatives psychologiques, culturelles et historiques de la part du récepteur (nous dirions aujourd'hui un « horizon d'attentes »), essaie d'instituer ce que Joyce appelait, dans Finnegans Wake, un « Ideal Reader ». Bien entendu, en parlant d'œuvre ouverte, j'avais intérêt à ce que ce lecteur idéal fût affligé – toujours en termes joyciens – d'une « insomnie idéale », induit qu'il était par la stratégie textuelle à interroger l'œuvre à l'infini. Toutefois, j'insistais sur le fait qu'il devait interroger cette œuvre, et non ses propres pulsions personnelles, dans une dialectique de « fidélité et liberté » qui, une fois encore, m'était inspirée par l'esthétique de l'interprétation de Pareyson (dont j'élaborais une version « sécularisée2 »).

Mais en soutenant que même l'invitation à la liberté interprétative dépendait de la structure formelle de l'œuvre, je me posais le problème de savoir comment l'œuvre pouvait et devait prévoir son propre lecteur.

Dans l'édition de 1962, j'évoluais encore dans un climat présémiotique, m'inspirant de la théorie de l'information, de la sémantique de Richards, ainsi que de Piaget, de Merleau-Ponty et de la psychologie transactionnelle. J'observais alors que

si la transmission de signes conçus selon un code rigoureux et s'appuyant sur une riche redondance pouvait à la rigueur s'expliquer sans recours à l'intervention, à l'interprétation du « ” “récepteur », lorsqu'il s'agit d'analyser la transmission d'une suite de signes dont la redondance est faible et le taux d'improbabilité très élevé [c'est ainsi que je définissais alors en termes informationnels le texte artistique], il devient nécessaire de prendre en considération les attitudes et les structures mentales en vertu desquelles le récepteur sélectionne le message et y introduit une probabilité qui s'y trouve certes, mais parmi beaucoup d'autres, dans le respect d'une liberté de choix (Eco 1962 : 113, trad. fr. p. 94).

Dans l'édition de 1967, après la réécriture pour la traduction française de 1965 (et après ma rencontre avec Jakobson, les formalistes russes, Barthes et le structuralisme français), j'écrivais :

Et notre attention va devoir se déplacer du message, comme système objectif d'informations possibles, au rapport de communication qui lie le message au récepteur : le choix que fait ce dernier d'une interprétation devient un des éléments de la valeur effective de l'information... Si l'on veut examiner les possibilités qu'a de signifier une structure de communication, on ne peut faire abstraction du « récepteur » du message. Prendre en considération le pôle psychologique équivaut à reconnaître que le message ne peut avoir de sens, et ceci formellement (car il s'agit d'un élément indispensable pour expliquer sa structure et son effet), qu'interprété en fonction d'une situation donnée (situation psychologique et, par-delà, historique sociale, anthropologique au sens large) (trad. fr. pp. 94-95).

Et je mettais en note une citation lumineuse du vieux Jakobson (Essais de linguistique générale) :

Les essais qui ont été tentés de construire un modèle du langage sans relation aucune au locu “eur ou à l'auditeur et qui hypostasient ainsi un code détaché de la communication effective, risquent de réduire le langage à une fiction scolastique.

L'Œuvre ouverte et les ouvrages suivants ne traitaient pas uniquement des textes verbaux, mais aussi de peinture, de cinéma, de direct télévisé conçus comme structure narrative. Or Wolfgang Iser (1976), justement, note que le problème de ce récepteur concerne également le lecteur des textes verbaux ; il reprend l'approche dépassée de la dialectique auteur-œuvre-lecteur et, dans le débat sur le signe iconique (nous en sommes à la Structure absente de 1968), il émet l'idée que les signes littéraires sont une organisation de signifiants qui, au lieu de servir à désigner un objet, désignent des instructions pour la production d'un signifié (sur l'Œuvre ouverte, voir aussi Jauss 1988 : 19).

1 Intervention au congrès AISS sur la sémiotique de la réception, Man-toue, 1985. Publié initialement sous le titre « Lo strano caso dell"'intentio lectoris" », in Alfabeta 84, 1986 ; puis dans une version amplifiée sous le titre « Appunti sulla semiotica della ricezione », in Carte Semiotiche 2, octobre 1986.

2 Ma position n'était pourtant pas si pacifique que cela et elle me valut quelques objections de Lévi-Strauss (cf. Caruso 1969), dont j'ai débattu dans Lector in fabula et où l'on soutenait l'autonomie du texte à l'égard de ses interprétations. A l'époque, je semblais apparemment trop concéder à l'interprète. Je risque aujourd'hui de sembler trop respectueux à l'égard du texte.

**I.2. TROIS TYPES D'INTENTIONS**

Venons-en à la situation actuelle. L'opposition entre approche générative (qui prévoit les règles de production d'un objet textuel analysable indépendamment des effets qu'il provoque) et approche interprétative (cf. Violi 1982) ne correspond pas à l'autre opposition, courante dans le milieu des études herméneutiques, qui se présente comme une trichotomie, à savoir une opposition entre interprétation comme recherche de l'intentio auctoris, interprétation comme recherche de l'intentio operis et interprétation comme prescription de l'intentio lectoris.

Si, dernièrement, le privilège conféré à l'initiative du lecteur (comme unique critère de définition du texte) semble prendre le pas sur tout le reste, le débat classique s'articule en fait autour de l'opposition entre ces deux programmes :

a on doit chercher dans le texte ce que l'auteur voulait dire ; b on doit chercher dans le texte ce qu'il dit, indépendamment des intentions de son auteur.

Si l'on acceptait le second terme de l'opposition, on pouvait alors articuler l'opposition entre :

(b1) il faut chercher dans le texte ce qu'il dit en référence à sa propre cohérence contextuelle et à la situation des systèmes de signification auxquels il se réfère ; (b2) il faut chercher dans le texte ce que le destinataire y trouve en référence à ses propres systèmes de signification et/ou en référence à ses propres désirs, pulsions, volontés.

Ce débat sur le sens du texte est capital, mais il ne recouvre absolument pas le débat précédent entre approche générative et approche interprétative. En effet, on peut décrire générative-ment un texte, en le voyant dans ses caractéristiques présumées objectives, et décider pourtant que le schéma génératif qui l'explique ne reproduit pas les intentions de l'auteur, mais la dynamique abstraite par laquelle le langage se coordonne en textes à partir de lois propres et crée du sens indépendamment de la volonté de l'énonciateur.

De la même façon, on peut adopter un point de vue herméneutique et accepter que l'interprétation a pour but de chercher ce que l'auteur veut réellement dire, ou ce que l'Etre dit par le langage, sans pour autant admettre que la parole de l'Etre est définissable à partir des pulsions des destinataires. Il faudrait donc étudier la vaste typologie qui naît du croisement de l'option entre génération et interprétation avec l'option entre intention de l'auteur, de l'œuvre ou du lecteur ; formulée en termes d'une combinatoire abstraite, cette typologie déboucherait sur l'énonciation d'au moins six théories potentielles et méthodes critiques profondément différentes.

Il y a quelques années (cf. mon essai sur l'Epître XIII de Dante in Eco 1985), j'avais essayé de montrer que, face aux possibilités incontestables qu'a un texte de susciter des interprétations infinies ou indéfinies, le Moyen Age a recherché la pluralité des sens, tout en s'en tenant à une notion rigide du texte comme quelque chose ne pouvant être autocontradictoire, tandis que la Renaissance, inspirée par l'hermétisme néo-platonicien, a tenté de définir le texte idéal, sous forme de texte poétique, comme celui qui autorisait toutes les interprétations possibles, jusqu'aux plus contradictoires.

C'est sur ce front que se livre aujourd'hui la bataille théorique pour une redéfinition du rôle de l'interprétation. Mais l'opposition Moyen Age-Renaissance génère à son tour un pôle de contradiction secondaire à l'intérieur du modèle de la Renaissance. En effet, la lecture hermético-symbolique du texte peut s'effectuer de deux façons :

- en recherchant l'infinité des sens que l'auteur y a introduits ; - en recherchant l'infinité des sens que l'auteur ignorait (et qui y sont probablement introduits par le destinataire, mais sans qu'on sache encore si c'est en conséquence ou en dépit de l'intentio operis).

Même si l'on affirme qu'un texte stimule une infinité d'interprétations et qu'il n'y a pas de vrai sens d'un texte (Valéry), on ne dit pas si l'infinité de ces interprétations dépend de l'intentio auctoris, de l'intentio operis ou de l'intentio lectoris.

Ainsi, selon les kabbalistes du Moyen Age et de la Renaissance, la Kabbale était non seulement infiniment interprétable mais elle pouvait et devait être réécrite infiniment selon les infinies “combinaisons des lettres la composant. Cette infinité d'interprétations dépendait bien sûr des initiatives du lecteur, et elle était voulue et planifiée par l'auteur divin. Toutefois, privilégier l'intention du lecteur ne garantit pas forcément l'infinité des lectures. Privilégier l'intention du lecteur, c'est aussi prévoir un lecteur qui décidera de lire un texte de façon absolument univoque et recherchera – à l'infini peut-être – cette univocité. Comment concilier l'autonomie conférée au lecteur avec la décision d'un lecteur qui, tout seul, déciderait que la Divine Comédie doit être lue en un sens absolument littéral et sans se soucier des sens spirituels ? Comment concilier le privilège accordé au lecteur avec les décisions du lecteur fondamentaliste de la Bible ?

Il peut donc exister une esthétique de l'interprétabilité infinie des textes poétiques concordant avec une sémiotique d'une interprétation dépendante de l'intention de l'auteur, et il peut y avoir une sémiotique de l'interprétation univoque des textes qui nie toutefois la fidélité à l'intention de l'auteur en se référant plutôt à un droit de l'intention de l'œuvre. En effet, on peut lire comme infiniment interprétable un texte que son auteur a conçu comme absolument univoque (ce serait le cas de la lecture que Derrida 1977 donne d'un “exte de Searle). On peut lire comme infiniment interprétable un texte sans aucun doute univoque quant à l'intention de l'œuvre, du moins si l'on s'en tient aux conventions de genre : un télégramme expédié comme tel annonçant arriverai demain mardi à 22 h 15 peut être chargé de sous-entendus menaçants ou prometteurs.

Par ailleurs, on peut lire comme univoque un texte que son auteur a voulu infiniment interprétable (ce serait le cas du fondamentalisme si le Dieu d'Israël était tel que le pensaient les kabbalistes). On peut lire comme univoque un texte ouvert en fait à diverses interprétations du point de vue de l'intention de l'œuvre, du moins si l'on s'en tient aux lois de la langue : ce serait le cas de they are flying planes lu par un observateur de trafic aérien, ou bien de quelqu'un qui lirait Œdipe roi comme un roman policier dont le seul intérêt serait la découverte du coupable.

C'est sous cet angle que nous reconsidérerons quelques-uns des courants se présentant aujourd'hui comme orientés vers l'interprétation. Par exemple, la sociologie de la littérature privilégie ce qu'un individu ou une communauté font des textes. En ce sens, elle écarte le choix entre intention de l'auteur, de l'œuvre ou du lecteur, car, de fait, elle enregistre l'utilisation que la société fait des textes, qu'ils soient écrits ou non. En revanche, l'esthétique de la réception s'approprie le principe herméneutique selon lequel l'œuvre s'enrichit de ses diverses interprétations tout au long des siècles ; elle prend en compte le rapport entre effet social de l'œuvre et horizon d'attente des destinataires situés historiquement ; mais elle ne nie pas que les interprétations du texte doivent être proportionnées à une hypothèse sur la nature de l'intentio profonde du texte. De la même façon, une sémiotique de l'interprétation (théories du lecteur modèle et de la lecture comme acte de collaboration) recherche en général dans le texte la figure du lecteur que l'œuvre veut constituer, et elle recherche donc elle aussi dans l'intentio operis le critère nécessaire à évaluer les manifestations de l'intentio lectoris.

Quant aux diverses pratiques de déconstruction, elles mettent ouvertement l'accent sur l'initiative du destinataire et sur l'ambiguïté irréductible du texte, si bien que celui-ci devient un pur stimulus à la dérive interprétative. Sur l'idée que la déconstruction n'est pas une théorie critique mais un archipel d'attitudes différentes, voir Ferraris 1984, Culler 1982, Franci 1989.

**I.5. INTERPRÉTATION ET UTILISATION DES TEXTES**

L'un des champions du textualisme fort, J. Hillis Miller (1980 : 611), a écrit : « les lectures de la critique déconstructiviste ne représentent pas la contrainte obstinée d'une théorie subjective au texte, elles sont au contraire déterminées par le texte lui-même ».

Dans Lector in fabula, je proposais une distinction entre interprétation et utilisation des textes, et définissais comme interprétation correcte la lecture derridienne (dans le Facteur de la vérité) de la « Lettre volée » de Poe. Pour mener sa lecture psychanalytique en opposition polémique à celle de Lacan, Derrida observe qu'il entend analyser l'inconscient du texte et non celui de l'auteur. La lettre est retrouvée dans un porte-cartes qui se balance suspendu à un petit bouton de cuivre au-dessus du manteau de la cheminée. Il importe peu de connaître les conclusions que Derrida tire de la position de la lettre. Le fait est que le petit bouton de cuivre et le manteau de la cheminée existent en tant qu'éléments d'ameublement du monde possible défini par l'histoire de Poe et que, pour lire l'histoire, Derrida a dû respecter non seulement le lexique anglais mais aussi le monde possible décrit par l'histoire.

J'insistais en ce sens sur la nécessité de distinguer entre interprétation et utilisation d'un texte, et disais que Derrida fait de l'interprétation tandis que Marie Bonaparte, qui se sert du texte pour en tirer des inférences sur la vie privée de Poe et introduit dans le discours des preuves tirées d'informations biographiques extratextuelles, fait de la simple utilisation. Cette distinction est toujours valable aujourd'hui pour discuter de la différence entre recherche de l'intentio operis (Derrida) et superposition de l'intentio lectoris (Marie Bonaparte).

Le texte, indépendamment des intentions de Poe auteur empirique, soutient l'interprétation derridienne car il affirme – et n'exclut pas – que le point focal de l'histoire est le manteau de la cheminée. On peut ignorer ce manteau de cheminée lors de la première lecture, mais on ne peut feindre de l'avoir ignoré à la fin du récit, sauf si l'on raconte une autre histoire. Dans le *De docrina christiana,* saint Augustin affirme qu'une interprétation paraissant plausible à un moment donné du texte ne sera acceptée que si elle est confirmée – ou du moins si elle n'est pas remise en question – par un autre point du texte. C'est cela que j'entends par intentio operis.

Borges suggéra un jour que l'on pourrait et devrait lire le De imitatione Christi comme s'il avait été écrit par Céline. Splendide invitation à un jeu incitant à l'utilisation fantaisiste et fantastique des textes mais hypothèse indéfendable pour l'intentio operis. J'ai voulu suivre la suggestion de Borges et j'ai trouvé chez Thomas a Kempis certaines pages présentant des accents céliniens (« La grâce aime les choses simples et répugnantes, les difficiles et épineuses ne la rebutent pas et elle aime les hardes sordides »). Il suffit de lire Grâce comme Disgrâce (une grâce dif-férée). Seulement voilà, cette lecture ne marche pas car il est impossible de lire dans la même optique l'ensemble du De imitatione. Même si, en les forçant, nous rapportions toutes les phrases à l'encyclopédie de l'Europe entre les deux guerres, le jeu ne durerait pas longtemps. Si, en revanche, on se réfère à l'encyclopédie médiévale et on interprète les catégories de l'œuvre sous l'angle médiéval, tout fonctionne et a un sens, de façon textuellement cohérente. Même si je néglige l'intentio auctoris et si je ne connais pas Thomas a Kempis, il existe en tout cas une intentio operis qui se manifeste aux lecteurs dotés de sens commun.

**“I.6. INTERPRÉTATION ET CONJECTURE**

L'initiative du lecteur consiste à émettre une conjecture sur l'intentio operis. L'ensemble du texte – pris comme un tout organique – doit approuver cette conjecture interprétative, mais cela ne signifie pas que, sur un texte, il ne faille en émettre qu'une seule. Elles sont en principe infinies, mais à la fin, elles devront être testées sur la cohérence textuelle, laquelle désapprouvera les conjectures hasardeuses.

Le texte est un artifice tendant à produire son propre lecteur modèle. Le lecteur empirique est celui qui émet une conjecture sur le type de lecteur postulé par le texte, ce qui signifie qu'il tente des conjectures sur les intentions de l'auteur empirique ainsi que sur celles de l'auteur modèle. L'auteur modèle est celui qui, en tant que stratégie textuelle, tend à produire un certain lecteur modèle.

Nous en arrivons au stade où les recherches sur l'intention de l'auteur et l'intention de l'œuvre coïncident, du moins dans le sens où auteur (modèle) et œuvre (comme cohérence textuelle) sont le point virtuel auquel vise la conjecture. Plus qu'un paramètre servant à valider l'interprétation, le texte est un objet que l'interprétation construit dans la tentative circulaire de se valider en se fondant sur ce qu'il construit. Cercle herméneutique par excellence, certes. Il y a le lecteur modèle de l'horaire des chemins de fer et il y a le lecteur modèle de Finnegans Wake. Mais le fait que Finnegans Wake prévoit un lecteur modèle capable de trouver d'infinies lectures possibles ne signifie pas que l'œuvre n'ait pas un code secret. Son code secret réside dans sa volonté occulte – qui devient manifeste si on la traduit en termes de stratégies textuelles – de produire ce lecteur, libre de se hasarder à toutes les interprétations voulues mais obligé de capituler quand le texte n'approuve pas ses coups de poker les plus libidinaux.

**“I.7. LA FALSIFICATION DES MÉSINTERPRÉTATIONS**

A ce stade, je voudrais établir une sorte de principe poppérien, non pour légitimer les bonnes interprétations mais pour invalider les mauvaises. J. Hillis Miller (1970 : ix) écrit : « Il n'est pas vrai que... toutes les lectures soient également valables... Certaines sont assurément erronées... Révéler un aspect de l'œuvre d'un auteur revient souvent à en ignorer ou à en laisser d'autres dans l'ombre. Certaines interprétations saisissent plus profondément que d'autres la structure d'un texte. » C'est pourquoi un texte doit être pris comme paramètre de ses propres interprétations (même si toute nouvelle interprétation enrichit notre compréhension de ce texte, c'est-à-dire même si tout texte est toujours la somme de sa propre manifestation linéaire et des interprétations qui en ont été données). Mais, pour prendre un texte comme paramètre de ses propres interprétations, il faut admettre, au moins pour un instant, qu'il existe un langage critique agissant comme métalangage et autorisant la comparaison entre le texte, avec toute son histoire, et la nouvelle interprétation.

Je comprends que cette position paraisse offensivement néopositiviste. En effet, c'est contre la notion même de métalangage interprétatif que s'élève l'idée derridienne de dé-construction et de dérive. Mais je ne dis pas qu'il y a un métalangage différent du langage ordinaire. Je dis que la notion d'interprétation requiert qu'une partie du langage puisse être utilisée comme interprétant d'une autre partie du même langage. Il s'agit au fond du principe peircéen d'interprétance et de sémiosis illimitée.

Un métalangage critique n'est pas un langage différent du langage objet. C'est une portion du même langage objet et, en ce sens, c'est une fonction que n'importe quel langage remplit lorsqu'il parle de lui-même.

Le caractère autocontradictoire de la position alternative est la preuve de la validité de la thèse que je soutiens.

Supposons qu'une théorie affirme que toute interprétation d'un texte en est une mésinterpréation. Supposons qu'il y ait deux textes Alfa et Bêta, et que Alfa soit proposé à un lecteur afin qu'il se méprenne sur lui et qu'il exprime cette méprise dans un texte Sigma. Proposons Alfa, Bêta et Sigma à un sujet X normalement alphabétisé. Instruisons X en lui disant que chaque interprétation est une mésinterprétation. Demandons-lui alors si Sigma est une mésinterprétation d'Alfa ou de Bêta.

Supposons maintenant que X dise que Sigma est une mésinterprétation d'Alfa. Dirons-nous qu'il a raison ?

Supposons au contraire que X dise que Sigma est une mésinterprétation de Bêta. Dirons-nous qu'il a tort?

Dans les deux cas, celui qui approuverait ou désapprouverait la réponse de X montrerait qu'il croit non seulement qu'un texte contrôle et sélectionne ses propres interprétations mais aussi ses propres mésinterprétations. Celui qui approuverait ou désapprouverait les réponses se comporterait donc comme quelqu'un qui ne considère absolument pas que toute interprétation est une mésinterprétation, parce qu'il utiliserait le texte original comme paramètre pour définir ses bonnes et ses correctes mésinterprétations. Tout signe d'approbation ou de désapprobation envers la réponse de X présupposerait de notre part soit une précédente interprétation d'Alfa – à considérer comme étant la seule correcte – soit la confiance en un métalangage critique, que nous utiliserions pour dire pourquoi Sigma est une mésinterprétation d'Alfa et non de Bêta.

Soutenir que l'on ne donne d'un texte que des mésinterprétations serait embarrassant, sauf dans le cas de la seule (bonne) interprétation du garant des mésinterprétations des autres. Mais on n'échappe pas à cette contradiction : le partisan d'une théorie de la mésinterprétation risque paradoxalement de se présenter comme celui qui, davantage que quiconque, croit qu'un texte encourage une interprétation meilleure que les autres.

En fait, on ne sort de cette contradiction que grâce à une version mitigée de la théorie de la mésinterprétation, en assumant que le terme « mésinterprétation » doit être pris au sens métaphorique. Autre moyen d'échapper à cette contradiction : assumer que, quelle que soit la réponse de X, elle est bonne. Sigma pourrait être une mésinterprétation tant d'Alfa que de Bêta, à son gré. En ce cas, ce serait aussi la mésinterprétation de n'importe quel autre texte possible. Cela dit, Sigma serait alors indubitablement un texte, et parfaitement autonome ; pourquoi donc le définir comme mésinterprétation d'un autre texte? S'il est la mésinterprétation de n'importe quel autre texte, il ne l'est d'aucun : Sigma existerait pour lui-même et n'exigerait aucun autre texte comme propre paramètre.

Solution élégante comportant toutefois un inconvénient majeur, l'effondrement de toute théorie de l'interprétation textuelle : les textes existent, mais aucun autre texte ne peut parler d'eux. Ce qui revient à dire que quelqu'un parle mais que personne ne peut se risquer à dire ce qu'il dit.

Une position cohérente, coïncidant cependant avec la liquidation des concepts d'interprétation et d'interprétabilité. Tout au plus pourrait-on dire que, d'une certaine manière, on utilise d'autres textes pour produire un nouveau texte, mais après l'apparition du nouveau texte, il serait impossible de parler des autres textes, sinon comme de vagues stimuli ayant influencé peu ou prou la production du nouveau texte, au même titre que ces événements physiologiques et psychologiques qui sont assurément à l'origine de la production d'un texte, mais sur lesquels la critique ne se prononce en général jamais, parmanque de preuves – excepté justement les cas de bavardages biographiques se perdant en conjectures clinico-psychiatriques.

**“III.1.3. « INTENTIO OPERIS VS INTENTIO AUCTORIS »**

Quand un texte est mis en bouteilles, c'est-à-dire lorsqu'il est produit non pour un destinataire isolé mais pour une communauté de lecteurs – et cela concerne aussi bien la poésie ou les romans que la Critique de la raison pure –, l'auteur sait qu'il sera interprété non selon ses intentions mais selon une stratégie complexe d'interactions impliquant les lecteurs et leur compétence de la langue comme patrimoine social. Par patrimoine social, je n'entends pas seulement une langue donnée comme ensemble de règles grammaticales, mais en outre toute l'encyclopédie qui s'est constituée à travers l'exercice de cette langue, à savoir les conventions culturelles que cette langue a produites et l'histoire des interprétations précédentes de nombreux textes, y compris le texte que le lecteur est en train de lire en ce moment.

L'acte de lecture doit évidemment tenir compte de l'ensemble de ces éléments, même s'il est improbable qu'un seul lecteur puisse tous les maîtriser. Ainsi, tout acte de lecture est une transaction difficile entre la compétence du lecteur (la connaissance du monde partagée par le lecteur) et le type de compétence qu'un texte donné postule pour être lu de manière économique.

Hartman (1980 : 28) a mené une analyse très subtile de la poésie de Wordsworth, I Wander Lonely as a Cloud. Je me souviens qu'en 1985, au cours d'un débat à la Northwestern University, j'ai qualifié Hartman de déconstructiviste « modéré » parce qu'il s'abstenait de lire le vers A poet could not but be gay comme le ferait un lecteur contemporain qui lirait ce vers dans Playboy. Autrement dit, un lecteur sensible et responsable n'est pas obligé de spéculer sur ce qui passait par la tête de Wordsworth quand il écrivait ce vers, mais il a le devoir de prendre en compte l'état du système lexical à l'époque de Wordsworth3.

Bien sûr, je peux utiliser le texte de Wordsworth à des fins parodiques, pour montrer comment un texte peut être lu en se référant à des cadres culturels différents, ou encore dans un but personnel (je peux lire un texte afin d'y puiser une inspiration et nourrir mes divagations), mais si je veux interpréter le texte de Wordsworth, je dois respecter son fonds culturel et linguistique. Supposons que je trouve le texte de Wordsworth “dans une bouteille, et que je ne sache ni quand ni par qui il a été écrit. Que se passe-t-il ? Après avoir rencontré le mot gay, je regarderai si le cours successif du texte autorise une interprétation sexuelle, pouvant m'amener à penser que gay véhicule des connotations d'homosexualité. Si c'est clairement le cas, ou du moins si ça l'est de manière persuasive, je peux formuler l'hypothèse que ce texte n'a pas été écrit par un poète romantique mais par un écrivain contemporain – qui imitait probablement le style d'un poète romantique.

Durant ces interactions complexes entre ma connaissance et la connaissance que j'attribue à l'auteur inconnu, je ne spécule pas sur les intentions de l'auteur mais sur l'intention du texte, ou sur l'intention de cet Auteur modèle que je suis en mesure de reconnaître en termes de stratégie textuelle.

Quand Lorenzo Valla a démontré que le Constitutum Constantini était un faux, il était peut-être guidé par son opinion personnelle selon laquelle l'empereur Constantin n'aurait jamais voulu céder le pouvoir temporel au pape, mais en écrivant son analyse philologique, il ne s'est pas soucié de l'interprétation des intentions de Constantin. Il a simplement montré que l'emploi de certaines expressions linguistiques n'était pas plausible au début du IVe siècle. L'Auteur Modèle de la prétendue donation ne pouvait avoir été un écrivain romain de cette période.

Ferraresi (1987) a proposé l'existence, entre l'auteur empirique et l'Auteur Modèle (qui n'est autre qu'une stratégie textuelle explicite), d'une troisième figure plutôt spectrale qu'il a baptisée Auteur Liminal, ou auteur « sur le seuil », le seuil entre l'intention d'un être humain donné et l'intention linguistique exhibée par une stratégie textuelle.

Pour reprendre l'analyse des Lucy's Poems de Wordsworth menée par Hartman (cf. le paragraphe initial de cette section, « L'économie isotopique »), l'intention du texte de Wordsworth était certainement (et il serait difficile d'en douter) de suggérer, à travers l'emploi de la rime, un fort rapport entre fears et years, force et course. Mais sommes-nous sûrs que l'auteur Wordsworth voulait évoquer l'association, introduite par le lecteur Hartman, entre trees et tears, et entre une absente gravitation et une absente grave ? Sans en arriver à organiser une séance de spiritisme pour interroger le poète, le lecteur peut émettre la conjecture suivante : si un être humain normal parlant l'anglais est séduit par des rapports sémantiques entre des mots in praesentia et des mots in absentia, pourquoi ne pas envisager que Wordsworth lui aussi ait été inconsciemment attiré par ces éventuels effets d'écho ? De cette façon, le lecteur n'attribue pas une intention explicite à William Wordsworth (1770-1850) : il soupçonne seulement que, dans cette situation de seuil où M. Wordsworth n'était plus une personne empirique et n'était pas encore un pur texte, il a obligé les mots (et les mots l'ont obligé) à prédisposer une série d'associations.

Jusqu'à quel point le lecteur peut-il accorder crédit à cet Auteur Liminal ? Dès l'abord, ou presque, on s'aperçoit que la première strophe du poème A Silvia de Leopardi commence par Silvia et finit par salivi. Or, salivi est un anagramme parfait de Silvia. Voilà un cas où je ne suis contraint à chercher ni les intentions de l'auteur empirique ni les réactions inconscientes de l'auteur liminal. Le texte est là, l'anagramme est là, et de surcroît, des légions de critiques ont insisté sur la présence pénétrante de la voyelle i dans cette strophe.

Bien entendu, on peut faire davantage : chercher d'autres anagrammes de Silvia dans le reste de la poésie et y trouver certainement une grande quantité de pseudo-anagrammes. Je dis « pseudo » parce que, en italien, l'unique anagramme acceptable de Silvia est justement salivi. Mais il peut y avoir des anagrammes imparfaits cachés (comme le rapport entre trees et tears). Par exemple : “e tu SoLeVI

mIra VA IL ciel Sereno Le VIe dorAte

queL ch'Io sentIVA in seno che penSIeri soAVI LA VIta umana

doLer dI mIA SVentura moStrAVI dI Lontano.

Très probablement, l'Auteur Liminal était obsédé par le doux son du nom aimé. Il est donc raisonnable que le lecteur ait le droit de jouir de tous ces effets d'écho offerts par le texte en tant que texte. Mais alors, l'acte de lecture se transforme en une zone marécageuse où interprétation et utilisation se fondent inextricablement l'une l'autre. Le critère d'économie devient plutôt faible.

Comme je crois qu'un poète peut être obsédé par un nom, au-delà de ses intentions, je suis allé relire Pétrarque. Inutile de dire que j'y ai trouvé énormément de pseudo-anagrammes de Laura. Mais, comme je suis de surcroît un sémioticien très sceptique, j'ai fait quelque chose de bien plus répréhensible. Je suis allé chercher Silvia chez Pétrarque et Laura chez Leopardi. Et j'ai obtenu des résultats intéressants – même si, je l'admets, ils étaient quantitativement moins convaincants. Je pense que la poésie Silvia joue sur ces six lettres avec une évidence irréfutable, mais je sais aussi que l'alphabet italien n'a que 21 lettres et que l'on trouverait sans aucun doute des pseudo-anagrammes de Silvia dans le texte de la Constitution italienne. Il est économique d'estimer que Leopardi était obsédé par le son du nom de Silvia, cela l'est moins de faire ce que fit, il y a longtemps, un de mes étudiants qui étudia à la loupe l'ensemble des poésies de Leopardi en quête d'improbables acrostiches du mot malinconia, mélancolie. Il n'est pas impossible d'en trouver, si l'on décide que les lettres formant l'acrostiche ne sont pas nécessairement les premières de chaque vers (ou du premier vers de chaque strophe, comme c'est le cas, indéniablement, pour les premières lettres de chaque chapitre dans la Hypnerotomachia Poliphili) mais qu'on peut les trouver en sautant çà et là à travers le texte. Cependant, cette lecture « en saut de puces » n'explique pas pourquoi Leopardi aurait adopté les critères d'un auteur hellénistique ou du bas Moyen Age ou de la fin du baroque, quand toute sa poésie dit à chaque vers, littéralement et admirablement, combien il était mélancolique. Selon moi, il n'est pas économique de penser qu'il perdait un temps précieux (vu son état de santé) à parsemer ses poésies de messages secrets, alors qu'il était si engagé poétiquement à exprimer son état d'âme par tant d'autres moyens linguistiques et stylistiques.

Je n'affirme pas ici qu'il est vain de rechercher des messages cachés dans une œuvre poétique : je dis que, s'il est fructueux de le faire pour le De laudibus sanctae crucis de Raban Maur, c'est déplacé pour Leopardi. Pourquoi ? Mais, parce que l'Encyclopédie Romantique, à ce que l'on sait, ne comptait pas l'acrostiche comme artifice poétique.”

**III.1.4. L'AUTEUR ET SES INTERPRÈTES. UN TEST « IN CORPORE VILI »**

Cela dit, lorsque l'auteur est encore vivant et que les critiques ont interprété son texte, il est intéressant de lui demander jusqu'à quel point il était conscient, en tant que personne empirique, des multiples interprétations que son texte permettait. Ici, sa réponse ne doit pas être utilisée pour confirmer les interprétations du texte, mais pour montrer les discordances entre intention de l'auteur et intention du texte. Le but de l'expérience est plus théorique que critique. En excluant le cas de l'auteur pervers qui se retranche derrière un entêté : « Je n'ai jamais pensé dire cela, donc cette lecture est illicite », il reste deux possibilités. L'une, où l'auteur concède : « Je ne voulais pas dire cela, mais je dois convenir que le texte le dit, et je remercie le lecteur qui m'en a rendu conscient. » L'autre, où l'auteur argumente : « Indépendamment du fait que je ne voulais pas dire cela, je pense qu'un lecteur raisonnable ne devrait pas accepter une telle interprétation, car elle paraît peu économique, et il ne me semble pas que le texte la soutienne. »

Je me prendrai comme auteur de deux romans (et donc comme cobaye) pour analyser des cas où l'on rencontre l'une de ces deux possibilités.

Dans mon Apostille au « Nom de la rose », j'ai évoqué un de ces cas typiques où l'auteur est forcé de s'incliner devant le lecteur. En lisant les critiques du roman, je frissonnais de bonheur quand j'en trouvais une qui citait une réplique prononcée par Guillaume à la fin du procès (p. 391 de l'édition française), et dont j'étais très satisfait : « Qu'est-ce qui vous effraie le plus dans la pureté ? » demande Adso. « La hâte », répond Guillaume. Puis un lecteur m'a fait remarquer qu'à la page suivante Bernard Gui, menaçant le cellérier de torture, dit : « La justice n'agit pas avec précipitation, comme croyaient les pseudo-apôtres, et celle de Dieu a des siècles à sa disposition. » La traduction française emploie deux mots différents, mais en italien on répétait deux fois le mot « fretta » (hâte). Et le lecteur me demandait quel rapport j'avais voulu instaurer entre la hâte redoutée par Guillaume et l'absence de hâte célébrée par Bernard. Je n'étais pas en mesure de répondre. En effet, l'échange de réplique entre Adso et Guillaume n'existait pas dans le manuscrit. Ce bref dialogue, je l'avais ajouté sur les épreuves, parce qu'il semblait utile, du point de vue rythmique, d'insérer encore un temps fort avant de redonner la parole à Bernard. Et j'avais complètement oublié qu'un peu plus loin Bernard parlait de précipitation.

Bernard emploie une expression stéréotypée, à laquelle on s'attend de la part d'un juge, une phrase toute faite, comme « La justice est égale pour tous ». Seulement voilà, opposée à la hâte nommée par Guillaume, la hâte nommée par Bernard fait légitimement naître un effet de sens ; et le lecteur a raison de se demander si les deux hommes parlent de la même chose, ou si la haine de la hâte exprimée par Guillaume n'est pas imperceptiblement différente de “la haine de la hâte exprimée par Bernard. Le texte est là, et il produit ses propres résultats de lecture. Que je le veuille ou non, on se trouve face à une question, à une provocation ambiguë ; quant à moi, je suis bien embarrassé pour interpréter cette opposition, tout en comprenant qu'un sens (plus peut-être) est venu se nicher ici.

Venons-en maintenant à un cas opposé. Elena Kostjukovič, avant de traduire en russe le Nom de la rose, a écrit sur le texte un long essai4 où, entre autres remarques qui ont suscité mon heureuse approbation, elle observe qu'il existe un livre d'Emile Henriot (la Rose de Bratislava, 1946) où l'on trouve aussi bien la chasse à un mystérieux manuscrit que l'incendie final de la bibliothèque. L'histoire se passe à Prague, et au début de mon roman je nomme Prague. En outre, l'un de mes bibliothécaires s'appelle Berengario et l'un des bibliothécaires de Henriot s'appelait Berngard Marre.

Comme auteur, j'ignorais l'existence du roman de Henriot, mais cela ne m'a pas bouleversé. J'ai lu des interprétations où mes critiques découvraient des sources que je connaissais parfaitement, et j'étais ravi qu'ils détectent très astucieusement ce que, tout aussi astucieusement, j'avais caché pour qu'on le trouve ; mais j'ai lu aussi des choses à propos de sources qui m'étaient totalement inconnues, et je me sentais et je me sentais joyeusement coupable de ce que l'on croirait que je les avais citées avec une érudite malice5. J'ai lu des analyses critiques où l'interprète découvrait des influences dont je n'étais pas conscient quand j'écrivais, mais qui ont certainement travaillé dans ma mémoire, car je sais avoir lu ces textes dans mon adolescence6.

En tant que lecteur « froid » du Nom de la rose, je pense pourtant que l'argument de Elena Kostjukovič est faible. La recherche d'un mystérieux manuscrit et l'incendie d'une bibliothèque sont des topoi littéraires très communs, et je pourrais citer bien d'autres livres qui les utilisent. Prague est nommée au début de l'histoire, mais si, à la place, j'avais évoqué Budapest, cela serait revenu au même, car Prague ne joue pas un rôle crucial dans mon histoire. Quant à Berengario et Berngard, il s'agit sans doute d'une coïncidence. Toutefois, le Lecteur Modèle pourrait estimer que quatre coïncidences (manuscrit, incendie, Prague et Berengario), cela commence à devenir intéressant, et en tant qu'auteur empirique je n'aurais aucun droit de réagir. Je pourrais faire contre mauvaise fortune bon cœur et reconnaître formellement que mon texte avait l'intention de rendre hommage à Emile Henriot. Mon roman “est si riche de citations intertextuelles, qu'une de plus ou une de moins, cela ne ferait aucune différence.

Cependant, Elena Kostjukovič a ajouté autre chose pour prouver l'analogie entre Henriot et moi : dans le roman de Henriot, le manuscrit convoité était la copie originale des Mémoires de Casanova. Il se trouve que mon roman compte un personnage mineur appelé Ugo di Novocastro (qui traduisait, à l'époque, le nom anglais de Hugh of Newcastle). La conclusion de Kostjukovič est que « rien qu'en passant d'un nom à un autre, il est possible de concevoir le nom de la rose ».

En tant qu'auteur empirique, je pourrais dire que Ugo di Novocastro (ou Newcastle) n'est pas une de mes inventions mais une figure historique, mentionnée par les sources médiévales que j'ai utilisées ; l'épisode de la rencontre entre la délégation franciscaine et les représentants du pape cite littéralement une chronique médiévale du XIVe siècle. Mais le lecteur n'est pas tenu de le savoir. Cela dit, j'estime qu'il est tenu de remarquer surtout que Newcastle n'est pas une traduction de Casanova, un château n'étant pas une maison (tout au plus, Novocastro et Newcastle peuvent-ils être traduits par Ville-neuve ou Roccanova). Ainsi, Newcastle évoque Casanova comme il évoquerait Newton.

Par ailleurs, il y a d'autres éléments qui viennent prouver textuellement que l'hypothèse de Kostjukovič n'est pas économique. Primo, Ugo di Novocastro a dans le roman un rôle très marginal, et il n'a rien à voir avec la bibliothèque. Si le texte voulait suggérer une relation pertinente entre Ugo et la bibliothèque (ou entre lui et le manuscrit), il devrait dire quelque chose de plus. Or, à ce sujet, il ne dit pas un mot. Secundo, Casanova était – du moins à la lumière d'une encyclopédie communément partagée – un érotomane professionnel doublé d'un libertin, et il n'y a rien dans le roman qui mette en doute la vertu de Ugo. Tertio, il n'existe aucun rapport évident entre un manuscrit de Casanova et un manuscrit d'Aristote, ni entre la recherche d'un livre sur le comique et la recherche d'un livre sur les techniques amoureuses.

La « Casanova connection » est une impasse. Jeanne d'Arc était né à Domrémy, ce nom évoque les trois premières notes de musique do, ré, mi, Molly Bloom était amoureuse d'un ténor, Blaze Boylan, Blaze (flamme) peut suggérer le bûcher de Jeanne, mais l'hypothèse d'une Molly Bloom allégorie de Jeanne d'Arc n'aide pas à découvrir quelque chose d'intéressant dans Ulysse (même si un jour ou l'autre, il se trouvera un critique joycien pour tenter aussi cette clé de lecture-là – et peut-être est-ce déjà fait sans que je le sache).

Evidemment, je suis prêt à changer d'avis si un autre interprète démontre que le lien avec Casanova peut mener à quelque parcours interprétatif digne d'intérêt, mais pour le moment – comme Lecteur Modèle de mon propre roman –, je me sens en droit de dire que cette hypothèse n'apporte pas grand-chose.

Un jour, lors d'un débat, un lecteur m'a demandé ce que j'entendais par la phrase : « la plus haute félicité est d'avoir ce que tu as ». J'en fus déconcerté et jurai n'avoir jamais écrit cela. J'en étais sûr, et ce pour plusieurs raisons : premièrement, je ne pense pas que le bonheur soit d'avoir ce que l'on a – Snoopy lui-même ne souscrirait pas à une telle banalité ; deuxièmement, il est improbable qu'un personnage médiéval suppose que le bonheur soit d'avoir ce qu'il a déjà, étant donné que, pour la culture du Moyen Age, le bonheur était un état futur à atteindre au travers des souffrances de la vie terrestre. Aussi ai-je réaffirmé n'avoir jamais écrit cette ligne, et mon interlocuteur m'a regardé comme si j'ignorais les choses dont j'étais l'auteur. Par la suite, j'ai retrouvé cette citation. Elle apparaît durant la description de l'extase érotique d'Adso dans la cuisine. Cet épisode, ainsi que le plus lent de mes lecteurs l'aura aisément deviné, est entièrement constitué de citations tirées du Cantique des cantiques et des mystiques médiévaux. En tout cas, même si le lecteur ne discerne pas les sources, il peut présumer que ces pages dépeignent les sensations d'un jeune homme après sa première (et probablement sa dernière) expérience sexuelle. Si on relit cette phrase dans son contexte (je veux dire le contexte de mon texte, pas nécessairement celui de ses sources médiévales), on découvre qu'elle est rédigée ainsi : « Oh ! Seigneur, quand l'âme se voit ravie, alors la seule vertu est d'aimer ce que tu vois (n'est-ce pas ?), la plus haute félicité est d'avoir ce que tu as... » Ainsi, mon texte dit que la félicité est d'avoir ce que l'on a « quand l'âme se voit ravie » (c'est-à-dire au moment de la vision extatique), pas en général et à tout moment de la vie.

Voilà typiquement le cas où il n'est pas indispensable de connaître l'intention de l'auteur empirique : l'intention du texte est évidente et, si les mots ont une signification conventionnelle, le texte ne dit pas ce que ce lecteur – obéissant à quelque impulsion personnelle – croyait y avoir lu. Entre l'inaccessible intention de l'auteur et la discutable intention du lecteur, il y a l'intention transparente du texte qui réfute une interprétation inacceptable.

Un auteur qui a intitulé son livre le Nom de la rose doit être prêt à tout. Dans l'Apostille j'ai écrit avoir choisi ce titre uniquement pour laisser libre le lecteur : « la rose est une figure symbolique tellement chargée de significations qu'elle finit par n'en avoir plus aucune, ou presque : la rose mystique, et rose elle a vécu ce que vivent les roses, la guerre des Deux-Roses, une rose est une rose est une rose est une rose, les rose-croix, merci de ces magnifiques roses, la vie en rose... » Or, quelqu'un a découvert que certains manuscrits du De contemptu mundi de Bernard de Morlaix, auquel j'ai emprunté l'hexamètre stat rosa nomine, nomina nuda tenemus, disaient stat Roma pristina nomine – ce qui serait conceptuellement plus cohérent avec le reste du poème, lequel évoque la Babylone perdue, bien que la substitution de rosa par Roma pose des problèmes de métrique, de sorte que rosa semble la version préférable. Il est intéressant de penser que si j'étais tombé sur cette version alternative, le titre de mon roman aurait pu être le Nom de Rome (ouvrant ainsi la voie à une interprétation mussolinienne). “Mais le texte dit le Nom de la rose et je mesure à présent à quel point il était difficile de contrôler les connotations infinies que ce mot suscite. Je voulais « ouvrir » toutes les lectures possibles, jusqu'à les rendre toutes négligeables ; résultat : j'ai produit une inexorable série d'interprétations toutes capitales. Quoi qu'il en soit, le texte est là et l'auteur empirique doit rester silencieux.

Il est pourtant (de nouveau) des cas où l'auteur empirique a le droit de réagir en tant que Lecteur Modèle. J'ai beaucoup apprécié le bel ouvrage de Robert F. Fleissner, A Rose by Any Other Name –A Survey of Literary Flora from Shakespeare to Eco (West Cornwall, Locust Hill Press, 1989), et j'espère que Shakespeare aurait été heureux de trouver son nom associé au mien. Parmi les divers liens que Fleissner décèle entre ma rose et toutes les autres roses de la littérature mondiale, il y a un passage intéressant : Fleissner veut montrer « comment la rose de Eco dérive de The Naval Treaty de Doyle qui, à son tour, devait énormément à l'admiration de Cuff pour cette fleur dans Moonstone » (p. 139).

Je suis un passionné de Wilkie Collins, mais je ne me souviens pas lorsque j'écrivais mon roman) de la passion de Cuff pour les fleurs. Je croyais avoir lu “es œuvres complètes de Doyle, mais je dois avouer que je ne me rappelle pas avoir lu The Naval Treaty. Peu importe : mon roman compte tellement de références explicites à Holmes qu'il peut supporter ce lien-là aussi. Mais, malgré mon ouverture d'esprit, j'estime que Fleissner fait de la surinterprétation quand, voulant démontrer combien mon Guillaume « renvoie comme un écho » l'admiration de Holmes pour les roses, il cite ce passage de mon livre :

« Frangule », dit soudain Guillaume en se penchant pour observer un arbrisseau, qu'en ces jours d'hiver il reconnut d'après ses branches. « Infusion d'écorce... » (trad. fr. p. 146).

Il est curieux que Fleissner coupe sa citation exactement après écorce. Mon texte continue et ajoute : « bonne pour les hémorroïdes ». Honnêtement, je pense que le Lecteur Modèle n'est pas invité à prendre la frangule comme allusion à la rose – sinon, toute plante pourrait être mise pour une rose, comme tout oiseau, selon Rossetti, est mis pour un pélican. La frangule ou bourdaine est (je cite le Larousse) un « arbrisseau de la famille des rhamnacées, commun dans nos bois, dont les tiges sont utilisées en vannerie et dont “l'écorce est employée comme purgatif ». Nulla rosa est, aurait dit Abélard.

Comment l'auteur empirique peut-il réfuter certaines associations sémantiques libres, qui sont en quelque sorte autorisées par les mots qu'il a employés ? J'ai été frappé par les nombreuses significations allégoriques qu'un des auteurs de Naming the Rose7 a trouvées dans des noms comme Umberto da Romans et Nicola da Moribondo. En ce qui concerne Umberto da Romans, c'est une figure historique qui a effectivement rédigé des sermons pour les femmes. Je m'aperçois qu'on peut être tenté de penser à un Umberto (Eco) qui écrit un roman mais, quand bien même l'auteur aurait inventé ce jeu de mots un brin estudiantin, cela n'ajouterait rien à la compréhension de l'histoire.

Le cas de Nicola da Morimondo est plus intéressant. Mon interprète observe que ce moine qui lance à la fin : « La bibliothèque brûle ! », décrétant ainsi la chute de l'abbaye en tant que microcosme, porte un nom qui suggère « mort du monde ».

De fait, j'ai baptisé Nicola du nom de la célèbre abbaye de Morimondo, en Lombardie, fondée en 1136 par des moines cisterciens venus de Mori mond (Haute-Marne). A ce moment-là, je ne savais pas encore qu'il prononcerait cette annonce fatale. Quoi qu'il en soit, pour un Italien habitant non loin de Morimondo, ce nom n'évoque ni la mort, ni le monde – tel quel. Pour un Français, Paris n'évoque pas une mise d'argent, ni Menton une incitation au mensonge. Enfin, je ne suis pas sûr que Morimondo vienne du verbe mori et du nom mundus (peut-être mond a-t-il une étymologie germanique). Il est possible qu'un lecteur étranger connaissant bien le latin ou l'italien flaire une association sémantique avec la mort du monde (c'est une expérience commune à tous : on fait plus facilement des jeux de mots dans une langue étrangère que dans la sienne, car on réagit au lexique dans un état de plus grande défamiliarisation). En tout cas, je ne suis pas responsable de cette allusion. Mais que signifie « je » ? Ma personnalité consciente ? Mon Es ? Le jeu que la langue (au sens de langue, saussurienne) exécutait en se servant de moi comme intermédiaire ? Le texte est là.

La question est plutôt de savoir si l'association produit du sens. Quant à la compréhension du cours des événements narratifs, certainement pas; elle peut éventuellement mettre en garde – pour ainsi dire – le lecteur sur le fait que l'action se “déroule dans une culture où nomina sunt numina et nomen omen.

J'ai appelé Casaubon l'un de mes protagonistes du Pendule de Foucault en pensant à Isaac Casaubon, qui a démythifié par des arguments critiques impeccables le Corpus hermeticum. Mon lecteur idéal peut discerner une certaine analogie entre ce qu'a compris le grand philologue et ce que comprend mon personnage à la fin. Je savais pertinemment que rares seraient les lecteurs en mesure de saisir l'allusion, et estimais que, en termes de stratégie textuelle, cela n'était pas indispensable (je veux dire qu'on peut lire le livre et comprendre mon Casaubon en ignorant le Casaubon historique).

Avant d'achever mon roman, j'ai découvert par hasard que Casaubon était aussi un personnage de Middlemarch de George Eliot : j'avais lu cette œuvre il y a fort longtemps, mais ce détail onomastique n'avait laissé aucune trace dans ma mémoire. En certains cas, l'Auteur Modèle veut taxer les interprétations lui paraissant inutiles, et j'ai fait un effort pour éliminer une éventuelle référence à George Eliot. Ainsi, page 71 on lit ce dialogue entre Belbo et Casaubon :” “« A propos, quel est votre nom ?

– Casaubon.

– N'était-ce pas un personnage de Middlemarch ?

– Je l'ignore. En tout cas, c'était aussi un philologue de la Renaissance, je crois. Mais nous ne sommes pas parents8. »

Or, un lecteur malicieux, David Robey, a observé que ce n'est pas un hasard si le Casaubon d'Eliot écrivait une Clé de toutes les mythologies, et je dois admettre que cela semble s'appliquer aussi à mon personnage. Comme Lecteur Modèle, je me sens obligé d'accepter l'allusion. Le texte plus la connaissance encyclopédique autorisent n'importe quel lecteur cultivé à trouver ce lien. C'est sensé. Dommage pour l'auteur empirique qui n'a pas été aussi brillant que ses lecteurs.

Dans le même genre, mon roman s'intitule le Pendule de Foucault parce que le pendule a été inventé par Léon Foucault. S'il l'avait été par Franklin, le titre aurait été le Pendule de Franklin. Cette fois, j'étais conscient dès le début que l'on pourrait y voir une allusion à Michel Foucault : mes personnages sont obsédés par les analogies et Foucault a écrit sur le paradigme de la ressemblance. Comme auteur empirique, je n'étais pas très satisfait de cet éventuel rapprochement qui me paraissait plutôt superficiel. Mais le pendule inventé “par Léon était le héros de mon histoire, et je ne pouvais changer le titre : aussi ai-je espéré que mon Lecteur Modèle ne ferait pas le lien avec Michel. Je me suis trompé, beaucoup l'ont fait. Le texte est là, peut-être ont-ils raison, peut-être suis-je responsable d'une allusion artificielle, peut-être l'allusion n'est-elle pas aussi banale que je le croyais. Je l'ignore. Désormais, toute cette histoire m'échappe complètement.

Giosuè Musca9 a mené, à propos du Pendule, une analyse critique que je considère comme l'une des meilleures que j'aie lues. Dès le début, il avoue avoir été « corrompu » par les habitudes de mes personnages et être parti à la chasse aux analogies. Avec le flair d'un fin limier, il discerne des allusions ultraviolettes dont je voulais qu'elles fussent découvertes, il décèle d'autres rapprochements auxquels je n'avais pas pensé mais qui s'avèrent très convaincants, et il joue le rôle d'un lecteur paranoïaque en dénichant des liens qui me surprennent mais que je ne suis pas en mesure de réfuter – même si je sais qu'ils peuvent fourvoyer le lecteur. Par exemple, le nom de l'ordinateur, Abulafia, plus le nom des trois personnages principaux, Belbo, Casaubon et Diotallevi, produisent la série ABCD. Inutile de préciser que, jusqu'à la fin de mon travail, j'avais “donné un autre nom à l'ordinateur : mes lecteurs m'objecteront que je l'ai changé inconsciemment, pour obtenir justement une série alphabétique. Jacopo Belbo est un amateur de whisky et ses initiales sont J and B. Inutile à nouveau de dire que, presque jusqu'à la fin, je l'avais baptisé différemment, car il serait facile de me rétorquer que je l'ai changé parce que inconsciemment je voulais obtenir cet acrostiche.

Il y a cependant deux objections que je peux faire en tant que Lecteur Modèle de mon livre, et ce sont les suivantes : (i) la série alphabétique ABCD reste textuellement sans importance si les noms des autres personnages ne la mènent pas jusqu'à X, Y et Z ; (ii) Belbo boit aussi du Martini.

En revanche, je n'ai rien à opposer au lecteur qui observe que Pavese était né à Santo Stefano Belbo et que mon Belbo rappelle parfois la mélancolie de Pavese ainsi que sa fascination pour le mythe. Il est vrai que j'ai passé une partie de mon enfance sur les rives du torrent Belbo (où j'ai été soumis à quelques-unes des épreuves que j'ai attribuées à Jacopo Belbo, et ce, bien longtemps avant de connaître l'existence de Cesare Pavese “mais je savais en choisissant le nom de Belbo que mon texte évoquerait d'une manière ou “d'une autre Pavese. Aussi mon Lecteur Modèle a-t-il le droit de trouver ce lien.

**III.1.5. QUAND L'AUTEUR NE SAIT PAS QU'IL SAIT**

Les remarques que j'apporte ici ont un seul et unique but : préciser que, bien que dans ce livre j'insiste sur le rapport entre interprète et texte au détriment de l'auteur empirique, je n'en considère pas pour autant l'étude de la psychologie de l'auteur comme indigne d'intérêt. Selon moi, elle est négligeable pour une théorie sémiotique de l'interprétation, mais certainement pas pour une psychologie de la créativité. En outre, comprendre le processus créatif signifie comprendre aussi comment certaines solutions textuelles sont issues du hasard ou de mécanismes inconscients. Et cela aide à saisir la différence entre la stratégie textuelle – comme objet linguistique que les Lecteurs Modèles ont sous les yeux (afin d'avancer indépendamment des intentions de l'auteur empirique) – et la genèse de cette stratégie textuelle.

Voilà pourquoi je prolonge un peu l'expérience in corpore vili commencée au paragraphe précédent, en fournissant deux témoignages curieux “qui ont le privilège de concerner exclusivement ma vie privée, sans aucune contrepartie textuelle discernable. Totalement étrangers au problème de l'interprétation, ils sont là pour montrer comment un texte, véritable machine à susciter des interprétations, se développe parfois sur un terrain magique qui n'a – ou n'a encore – rien à voir avec la littérature.

Première histoire. Dans le Pendule de Foucault, le jeune Casaubon est amoureux d'une Brésilienne appelée Amparo. Giosuè Musca a établi, malicieusement, un rapprochement avec Ampère, lequel a étudié la force magnétique entre deux courants. Trop pointu. J'ignorais le pourquoi de mon choix ; me rendant compte que ce n'était pas un prénom brésilien, j'ai écrit ceci (trad. fr. p. 169) : « Je n'ai jamais compris pourquoi cette descendante de Hollandais qui s'étaient installés à Recife et s'étaient mélangés avec des indios et des nègres soudanais, au visage de Jamaïcaine et à la culture de Parisienne, avait un nom espagnol. » Cela signifie que j'ai pris le nom Amparo comme s'il venait de l'extérieur de mon roman.

Des mois après la parution du livre, un ami me demanda : « Pourquoi Amparo ? N'est-ce pas le nom d'une montagne ? » Et il poursuivit : « Il y a aussi cette chanson cubaine qui parle d'un mont “Amparo » – puis il m'en sifflota l'air. Dieu du ciel ! Je connaissais parfaitement cette chanson, même si j'en avais oublié les paroles. Elle était interprétée, au milieu des années cinquante, par une jeune fille des Caraïbes dont j'étais follement amoureux à l'époque. Elle n'était ni brésilienne, ni marxiste, ni noire, ni hystérique comme Amparo, mais il est clair qu'en inventant une jeune Latino-Américaine, j'étais inconsciemment revenu à cette image de ma jeunesse, quand j'avais l'âge de Casaubon. Cette chanson m'a sans doute traversé l'esprit, ce qui explique l'origine du nom Amparo, que je croyais avoir choisi par hasard. Je le répète, l'avantage de cette anecdote, c'est qu'elle n'a absolument aucune importance pour l'interprétation de mon livre. En ce qui concerne le texte, Amparo est Amparo est Amparo est Amparo.

Seconde histoire. Le lecteur du Nom de la rose connaît l'existence du mystérieux manuscrit contenant le second livre perdu de la Poétique d'Aristote, dont les pages sont imprégnées de poison et qui est décrit ainsi (trad. fr. p. 474) :

Il lut à voix haute la première page, puis il cessa, comme s'il n'était pas intéressé à en savoir davantage, et il feuilleta en hâte les pages suivantes : mais après quelques “feuillets, il rencontra une résistance, car sur la marge latérale supérieure, et tout le long de la tranche, les feuillets étaient unis les uns aux autres comme il arrive lorsque – une fois humidifiée et détériorée – la matière du papier forme une sorte de gluten poisseux.

“J'ai écrit ces lignes fin 1979. Les années suivantes, peut-être parce que après le Nom de la rose je me suis mis à fréquenter davantage les bibliothécaires et les bibliophiles, ma passion pour les livres anciens s'est faite plus intense et plus « scientifique ». « Scientifique » signifie que l'on doit consulter des catalogues spécialisés et rédiger, pour chaque ouvrage, une fiche technique, avec la collation, l'information historique sur les éditions précédentes ou successives, et une description précise de l'état physique de l'exemplaire. Ce dernier travail requiert un jargon technique pour nommer minutieusement brunissures, mouillures, rousseurs, taches, éclats à la coiffe, pages lavées, montées, restaurées, reliures faibles aux coins, aux dos, restaurations marginales, etc.

Un jour que je furetais dans les étagères supérieures de ma bibliothèque personnelle, j'ai retrouvé une édition de la Poétique d'Aristote, commentée par Antonio Riccoboni, Padoue, 1587, dont j'avais totalement oublié l'existence. A la dernière page, un 1000 était tracé à la main, ce qui signifiait que je l'avais achetée chez un bouquiniste pour 1 000 lires, 500 anciens francs environ, probablement à la fin des années cinquante. Selon mes catalogues, il s'agissait de la deuxième édition, il y en avait un exemplaire au British Museum, elle n'était pas rarissime mais j'étais content de l'avoir car elle semblait difficile à trouver et, en tout cas, le commentaire de Riccoboni était moins connu et moins cité que ceux de Robortello ou de Castelvetro.

J'ai entrepris alors de rédiger ma description. J'ai copié la page du titre et j'ai découvert que l'édition avait un appendice, Ejusdem Ars Comica ex Aristotele. Cela signifiait que Riccoboni s'était essayé à reconstituer le second livre perdu de la Poétique. Cette tentative n'ayant rien d'insolite, j'ai poursuivi ma description physique de l'exemplaire. A ce moment-là, il m'arriva la même chose qu'à ce Zatesky décrit par Lurija : il avait perdu à la guerre une partie de son cerveau – et par conséquent la mémoire et la parole – mais il avait gardé la faculté d'écrire ; ainsi, sa main avait commencé à tracer automatiquement les informations auxquelles il n'était plus en mesure de penser, et peu à peu Zatesky avait reconstruit sa propre identité en lisant ce qu'il écrivait.

De la même façon, je regardais froidement et techniquement le livre, rédigeant ma description, quand tout à coup je me suis vu en train de réécrire le Nom de la rose, ou de redécrire le livre feuilleté par Guillaume. A une différence près – outre qu'il s'agissait d'un imprimé et non d'un manuscrit : dans le volume de Riccoboni, à partir de la page 120, au début de l'Ars Comica, les marges gravement détéroriées étaient les inférieures et non les supérieures ; mais tout le reste était pareil, les pages progressivement rougies et couvertes de taches dégoutantes s'élargissant de pages en pages, si bien qu'à la fin il devenait quasiment impossible de séparer les feuillets, lesquels se rendaient poisseux l'un l'autre, avec l'effet désagréable que seul ce que l'on appelle un « exemplaire d'étude » peut provoquer. Le papier semblait enduit d'une immonde pâte brunâtre.

Je tenais entre mes mains le livre que j'avais décrit dans mon roman. Je l'avais eu là pendant des années et des années sur mes étagères.

En un premier temps, j'ai pensé à une coïncidence extraordinaire ; puis, j'ai été tenté de croire à un miracle ; à la fin, j'ai décidé que Wo Es war, soll Ich werden. J'avais acheté ce livre depuis très longtemps, je l'avais feuilleté, m'étais rendu compte qu'il ne valait pas les 1 000 lires données au bouquiniste, je l'avais mis de côté et l'avais oublié. Mais, avec une sorte d'appareil photo interne, j'avais photographié ces pages, et pendant des décennies l'image de ces feuillets, obscènes au toucher et à la vue, s'était déposée au tréfonds de mon âme, comme dans une tombe, jusqu'au moment où elle a resurgi (je ne sais pour quelles raisons) et j'ai cru l'avoir inventée.

Cette histoire non plus n'a rien à voir avec une possible interprétation de mon livre. Si elle a une morale, c'est que la vie privée des auteurs empiriques est, sous un certain aspect, plus impénétrable que leurs œuvres. Je la cite uniquement parce qu'il existe aussi une psychologie et une psychanalyse de la production textuelle qui, à l'intérieur de leurs limites et de leurs intentions, nous aident à comprendre comment fonctionne l'animal homme. Mais, en principe du moins, elles n'ont aucune importance pour comprendre comment fonctionne l'animal texte.

Entre l'histoire mystérieuse de la production d'un texte et la dérive incontrôlable de ses interprétations futures, le texte en tant que texte constitue encore une présence confortable, un paradigme auquel se conformer.

1 Cet essai est une reprise de divers écrits remaniés, parmi lesquels l'introduction à Pozzato 1989, une partie des Tanner Lectures faites à l'université de Cambridge en mars 1990 et une partie de mon intervention au Bloomsday, Venise, 1988.

2 Allusion à la cigale et à la fourmi. Mais le Gracehoper, outre la sauterelle, est aussi « celui qui espère dans la grâce ».

3 Du temps de Wordsworth, gay pouvait avoir une connotation de licence et de libertinage, mais on ne pensait certes pas qu'un libertin était homosexuel.

4 « Umberto Eco. Imja Rosy », Sovremennaja hudozestvennaja literatura za rubezom 5, pp. 101 et suiv. (partiellement aussi in Saggi su Il nome della rosa, R. Giovannoli, éd., Milan, Bompiani, 1985).

5 Récemment, j'ai appris qu'un bibliothécaire aveugle est mentionné par Cassiodore, et quoi que j'en dise, cette docte allusion me sera attribuée – et je ne m'en plains pas.

6 Giorgio Celli a dit lors d'un débat sur mon roman que, parmi mes lectures passées, il devait y avoir eu les romans de Dimitrij Merežkovskij, et j'ai reconnu qu'il avait raison, même si, en écrivant, je n'y pensais pas.

7 M. Thomas Inge, éd., Jackson University Press of Mississippi, 1988.

8 Trad. fr., le Pendule de Foucault, Paris, Grasset, 1990 (N.d.T.) 9 « La camicia del nesso », Quaderni Medievali 27, 1989.