

## **L'Homme de la littérature**

Gérard Dessons  
Université Paris 8 - Polart  
20/08/2004

### **Argument**

Pour le champ des études littéraires, la question de l'homme n'a de sens que prise dans l'actualité de sa formulation. En l'occurrence, la demande adressée à la littérature – et plus généralement à l'art –, par les sciences humaines, d'un modèle nouveau pour penser une anthropologie.

Le contexte de cette question fait que les spécialistes de littérature ne peuvent éviter un état des lieux des réponses impliquées par les pratiques de leur discipline, qu'elles soient héritées de la tradition littéraire ou de l'esthétique ; au moins pour ne pas être pris dans un cercle vicieux qui transformerait en réponse le simple retour de la question à son envoyeur.

Le modèle du sujet transcendantal conduisait l'anthropologie humaniste à penser l'homme et la littérature dans une double relation d'extériorité ; l'instrumentalisation du langage y constituait la littérature en supplément esthétique. L'épistémologie structuraliste n'en a plus voulu. Mais ne pas en vouloir est une motivation, non une activité critique, ce qu'ont bien montré, dans la foulée, les applications scientistes de modèles linguistiques aux textes littéraires. C'est ce qui explique, entre refoulement et exil, les avatars du « retour du sujet », dont on peut mesurer actuellement les tardifs effets dans la remise sur le chantier de la notion d'auteur, surtout quand elle prend la forme du déni.

La question de l'homme ne peut avoir de sens spécifiquement pour le champ littéraire que dans la mesure où elle conduit à considérer la littérature comme une activité épistémologique, définissant infiniment et historiquement les conditions d'une anthropologie du langage. J'essaierai, à partir de ce point de vue, de formuler cette question en examinant comment la littérature rend indissociables la pensée de l'individu et celle de la société.

## Introduction

Traiter de l'homme de la littérature suppose un préalable : qu'il soit traité de l'homme de l'art, au sens où l'art est un englobant, dans lequel la littérature est prise. Si l'enjeu pour une épistémologie des sciences humaines prend ces deux entités dans un même mouvement, le point de vue de l'homme de la littérature est spécifique.

D'abord, sur le plan d'une stratégie critique, l'homme de la littérature est actuellement moins étouffé que l'homme de l'art par l'homme de l'esthétique. Je dis bien « moins ».

Ensuite, l'homme de la littérature pose un rapport immédiat au langage, c'est-à-dire à l'interprétant de toute l'expérience humaine. Sa théorisation s'inscrit dans l'optique d'une poétique de l'art, qui place la valeur, celle de la littérature et celle de l'art en général, dans la relation au langage. Pour ces raisons, la pensée d'un homme de la littérature pourra proposer un modèle pour la pensée d'un homme de l'art.

Aujourd'hui, ma démarche est modeste (il faut bien commencer par le commencement) : elle vise à repérer quelques points sensibles dans le rapport critique entre art (littérature) et sciences humaines.

L'art, qu'on le définisse comme un lieu, un champ, une question, un problème, n'est pas une essence, mais un ensemble de discours, qui peuvent, ou non, concerner l'esthétique. En tout cas, l'art est un lieu particulier, où viennent s'éprouver les spécificités disciplinaires des sciences humaines. Par exemple, parce qu'elles ne rendent compte de l'art qu'au prix de sa banalisation dans l'ensemble des objets du monde.

L'art, et la littérature, ont ceci de particulier, qu'ils mettent en question, par leur approche des œuvres – et, plus généralement, de l'œuvre –, les positions affirmées de l'individu et de la société, qui sont, en tant que catégories anthropologiques, des enjeux théoriques, et des enjeux de pouvoir. On le verra à propos de la sociologie, dont certains représentants reconnaissent que l'art comme approche d'objets empiriques met à mal la distinction entre « régime de singularité » et « régime de communauté », qui fonde la sociologie – et pas seulement la sociologie : mais aussi la psychologie, qu'elle soit une psychologie de la personne ou qu'elle soit une psychologie sociale.

Cette difficulté fait précisément de l'art un lieu d'élection pour penser un homme où les notions d'individu et de société, pour distinctes qu'elles demeurent dans l'ordre conceptuel, soient indissociées dans le mouvement d'une conceptualisation dont la littérature est à la fois l'objet et le processus. D'un même mouvement, poser et penser l'individu et la société. Non dans un après-coup, celui dans lequel psychologie et sociologie s'entendent pour définir l'homme comme un être social, un individu ne pouvant se déterminer que par sa dimension sociale. Ce qui revient à faire de la société un prédicat de l'individu : dans cette perspective, l'homme est pensable sur le même régime que celui de la fourmi ou du loup.

### Valeur - les deux principes

Devant une œuvre d'art, les sciences humaines sont comme une poule qui a trouvé un couteau. C'est le constat lucide que fait Nathalie Heinich dans son livre *Ce que l'art fait à la sociologie*, (Minuit, 1998) : il n'y a pas de parole sociologique qui rende compte d'une spécificité artistique. En réalité, si. Il y a une spécificité de l'art pour la sociologie, c'est la critique de la sociologie : « Le domaine de l'art est par excellence celui où s'affirment les valeurs contre lesquelles s'est constituée la sociologie » (p. 7). Mais cela, on pourrait le dire des sciences humaines en général, dont le régime de rationalité, quand il tente de s'appliquer à la question de l'art, apparaît fondamentalement inadéquat.

Ce qui voit bien l'auteur, c'est qu'il est nécessaire de penser la relation de l'art et – ici – de la sociologie en termes de valeur(s). Je sais bien que la question de la valeur est une des tartes à la crème de la pensée contemporaine. Mais il y a deux raisons de ne pas ignorer les tartes à la crème. D'abord pour essayer de les éviter : ça éduque les réflexes. Ensuite pour apprendre à se placer du côté des entarteurs : ça éduque le sens critique.

Les valeurs dont l'art et la littérature sont l'enjeu sont des valeurs tout à la fois éthiques, politiques, et *épistémologiques*. Elles conduisent à penser les conditions mêmes du penser. Elles relèvent d'une épistémologie des catégories, et non de leur usage, de leur organisation en système. Il ne s'agit pas de se demander, comme Macherey, « à quoi » pense la littérature, ni même *comment* elle pense, mais comment elle fait penser, et plus précisément, comment elle fait penser le penser lui-même. Le livre récent de Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, (PUF, 2001) montre toute l'ampleur du malentendu, qui propose de se limiter « aux valeurs revendiquées par le texte [*La Condition humaine*] » (p. 11). Il y évoque, p. ex., la « vision du bien et du mal » (p. 15). Ces valeurs, ce ne sont pas celles de la littérature. Ce sont celles des auteurs.

Pour en revenir au livre de N. Heinich, on se situe bien dans cette question de la littérature comme épistémologie. Il montre que toute la question des relations de l'art aux sciences humaines réside dans la critique des systèmes qui tentent de penser l'anthropologique, dans la critique de l'organisation des catégories qui structure leur épistémologie disciplinaire.

Ainsi, là où achoppe la sociologie, c'est, évidemment, l'articulation de la question artistique avec la polarité anthropologique qui est, notamment, la sienne : à la notion d'art « sont spontanément associées ces deux valeurs antinomiques de la posture sociologique que sont l'exigence de singularité et l'exigence d'universalité » (p. 8).

Le problème, c'est que la sociologie propose de remettre en question le rapport de la sociologie à l'art à partir d'une conception de l'art qui inclut la sociologie dans sa disciplinarité même, ainsi qu'une partie importante de son épistémologie, et que N. Heinich formule en une série d'oppositions : « L'individuel opposé au collectif, le sujet au social, l'intériorité à

l'extériorité, l'inné à l'acquis, le don naturel aux apprentissages culturels » (p. 7). On reconnaît deux paradigmes : la nature et la culture. D'un côté : l'individuel, le sujet, l'intériorité, l'inné, le don naturel. De l'autre : le collectif, le social, l'extériorité, l'acquis, les apprentissages culturels. Avec des paradigmes « à la louche », qui rendent substituables des notions que, selon d'autres perspectives, tout oppose : le collectif, le général, l'universel (p. 17).

La question est maintenant de savoir si la réflexion peut se tenir dans une telle aporie, cad si elle peut maintenir ces deux paradigmes, ou si la pensée du rapport art/sociologie implique le déplacement des catégories qui servent à poser le problème. En un mot, savoir si la catégorisation du problème est ou non celle de la solution ; si le problème est ou non envisagé comme résidant dans la catégorisation elle-même.

### **La manière**

D'une part, donc, il y a cette réalité que les sciences humaines sont en train de découvrir : que l'art est une épistémologie critique. Ce qui le sépare tout-à-fait du point de vue de l'esthétique. Je rappelle que, historiquement, l'esthétique est une poétique avortée. Il y a des raisons : notamment la prééminance accordée aux arts poétiques sur la Poétique d'Aristote. (Racine critiquait les commentateurs qui rapportent les œuvres à des règles normatives, et revendiquait, pour sa part, une lecture d'auteur : « Qu'ils se reposent sur nous de la fatigue d'éclaircir les difficultés de la poétique d'Aristote : qu'ils se révervent le plaisir de pleurer et d'être attendris. ») L'esthétique n'a pu se construire comme « science de la connaissance sensible » qu'en abandonnant le point de vue de l'art. Chez Baumgarten. Chez Kant. C'est pourquoi les notions d'œuvre d'art et d'objet esthétique sont, de ce point de vue, hétérogènes, incompatibles.

Mais, d'autre part, il y a la formulation du problème épistémologique, qui est importante – ici, l'opposition entre individu et société –, qui réécrit l'histoire de la critique en une dialectique infinie entre « régime de singularité » (éthique de la rareté, privilège accordée au sujet, au particulier, à l'individuel, au personnel, au privé, à l'unicité, à l'authenticité, [p. 11]), et « régime de communauté » (importance de la culture, de l'époque, du siècle, du « champ » [p. 15]). Et c'est ce ping-pong critique [N. Heinrich parle de « joute rituelle » (p. 16).] que l'art, en tant qu'épistémologie critique, donnerait précisément à observer.

En fait, c'est ne pas tenir compte de ce qui s'est passé avant l'invention de la sociologie, avant l'invention des sciences humaines, et avant celle de l'esthétique (je le dis pour d'autres raisons). Il y a longtemps, en effet, que l'art est le terrain d'une réflexion sur une forme particulière d'individuation. Je ne veux pas faire œuvre d'historien de ces questions, cela demanderait de replacer les faits, chaque fois, dans leur contexte. Je veux simplement évoquer deux problèmes, qui ont trait à la notion de *manière*.

Le premier concerne l'identification et la responsabilité d'une manière. On raconte l'histoire de ce portrait de Léon X, réalisé par Raphaël et Jules Romain, et copié par Andrea del Sarto. La copie était tellement bien faite, que Jules Romain, quand on la lui présenta, fut mystifié, et crut se trouver devant l'original. Il ne se rendit à l'évidence que lorsqu'on lui eut montré, au dos du tableau, une marque identifiant la copie. Ce qui fait de cette histoire – véritable ou non – autre chose qu'une banale allégorie d'un savoir-faire artistique, c'est que Jules Romain y avait identifié sa main, au sens propre du terme : « Est-ce que je ne reconnais pas mon Ouvrage, et que je ne vois pas les coups de Pinceau que j'y ai donnés moi-même ? » Le verbe « reconnaître » est ici l'indice d'un problème : celui de l'identité artistique. La manière est une main qui passe de main en main, et qui est toujours authentique. L'identification des œuvres, à partir de l'intuitionnisme des « connaisseurs » classiques, ou, à la fin du XIXe siècle, de la démarche scientifique d'un Morelli, mettra bien en lumière l'enjeu qui s'attache à la théorisation d'une catégorie de subjectivation que Freud appellera une « personnalité artistique » – en se fondant, précisément, sur les travaux de Morelli, l'un des moteurs de sa théorisation de l'inconscient – notamment à partir de la distinction entre « détails esthétiques », et « détails inesthétiques » révélateurs d'un « inconscient » artistique.

Le second problème lié à la manière a consisté à penser ensemble l'individualité des pratiques et leur devenir collectif. Et cela, chez les moralistes comme chez les spécialistes d'art et de littérature. Diderot, dans son essai sur la manière, s'y est englué, ne parvenant pas à faire le départ entre la manière personnelle, la manière de l'œuvre, et la manière dans la forme : le maniérisme. Ce qui aboutit, chez lui, à ce genre d'affirmation : « La manière est dans les arts ce qu'est la corruption des mœurs chez un peuple ». Je dis que Diderot s'est « englué ». Ce n'est pas négatif. Au contraire. Diderot laissait en suspens un problème qu'il ne voulait pas résoudre dans le dualisme de la manière individuelle et de la manière d'une époque. Un troisième terme empêchait cette fermeture : l'idée d'une manière de l'œuvre, qui se dessine dans les *Salons*. Il est donc rapide de dire qu'« en matière artistique, la problématique de la singularité est essentiellement une caractéristique de l'art moderne, apparue avec l'imposition progressive, à partir du deuxième tiers du XIXe siècle, du « régime vocationnel », autrement dit d'une définition de l'activité qui, succédant au régime artisanal et au régime professionnel, repose sur la valorisation du singulier » (p. 27).

Si on prend les choses du point de vue d'une histoire des conceptions artistiques, et pour rester dans le cadre européen, la singularité comme problématique accompagne l'art *au moins* depuis le XVIe siècle. Il ne s'agit pas de faire la leçon à quiconque, mais de souligner qu'une opération historiciste peut masquer des historicités. En l'occurrence celles d'une problématique.

### Unicité- singularité - originalité

La critique est stratégique. Elle opère des choix, qu'elle qualifie de nécessités. C'est sa liberté d'action, mais aussi l'enjeu de sa lucidité.

La pensée d'un homme spécifique de l'art (et de la littérature) doit d'abord se débarrasser de la pensée de l'unicité, qui sous-tend une éthique de la singularité et une esthétique de l'originalité. Face à la généralisation « sociologique », la particularisation de l'objet artistique est « qualifiante, augmentant la valeur de l'objet par l'insistance sur son unicité, son originalité, son irréductibilité à des catégories. » (p. 46). C'est une doxa et une idéologie. Celle de l'individualisme. Elle induit une éthique, et une politique. La critique du point de vue de l'unicité est un levier pour déplacer la polarité individu/société.

En fait, l'unicité a une histoire, qui aboutit au livre de Max Stirner, *L'Unique et sa propriété* (1844) : « Je suis propriétaire de mon pouvoir, et Je le suis quand Je Me reconnais comme *Unique*. [...] Si Je fonde ma cause en Moi, l'Unique, elle repose alors sur son créateur mortel et périssable, son créateur qui se consomme lui-même, et Je puis dire : “Je n'ai fondé Ma cause sur rien.” » (*L'Unique et sa propriété*, L'Âge d'Homme, 1972, p. 397).

La pensée de l'unique repose sur une éthique et une politique de l'individualisme qui pousse à l'extrême la promotion hégélienne de cultiver l'antagonisme pour pouvoir le dépasser : « Notre faiblesse ne consiste pas en ce que nous sommes en opposition avec d'autres, mais en ce que nous ne le sommes pas complètement, en ce que nous ne sommes pas séparés d'eux, nous cherchons une communauté, un lien, une seule foi, un seul Dieu, une seule idée, un seul chapeau pour tous... Mais l'opposition la dernière et la plus décisive, celle de l'unique contre les uniques, dépasse au fond ce qu'on appelle opposition... ; comme unique, tu n'as rien de commun avec un autre, donc rien non plus de séparé ou d'hostile ; tu ne cherches pas ton droit contre lui devant un tiers... L'opposition disparaît dans la parfaite séparation ou unicité. » (Cité par Bréhier, III, p. 696).

La pensée de l'individu comme unique n'est pas une éthique de la différence (comme le pense Michel Servière dans *Le Sujet de l'art* : « Le sujet de l'art, l'individu si l'on veut, l'indiscernable, le pas-comme-un-autre, le non-grégaire, le Différent, celui qui fait ou creuse la différence et la marque » (p. 25). Stirner dissout les différences en Uniques, qui sont des entités autonomes, non relatives. Contre l'Etat (= religion), il faut promouvoir l'association (Verein), qui accroît mon pouvoir par une *entente* avec les autres. La pensée de la différence est une pensée du relatif, et, politiquement, du relationnel par le relatif. C'est pourquoi il y a une culture de la différence qui est, anthropologiquement, le meilleur et le pire : sur le plan de l'éthique (la question de l'autre), comme sur celui du politique (la question de l'étranger).

La pensée de l'Unicité, qui inclut la logique de la différence, la dépasse. Après avoir gagné, par la différence, son statut d'unique, le sujet s'autoproclame Dieu sur son propre royaume : « L'Homme n'a tué Dieu que pour devenir maintenant... “le seul Dieu dans les cieux” » (p. 207). « Le divin

est la cause de Dieu, l'humain la cause de "l'homme". Ma cause n'est ni le divin ni l'humain, ni le Vrai, ni le Bon, ni le Juste, ni le Libre et... mais seulement le Mien ; elle n'est pas générale, mais... *Unique*, comme Je suis unique. / Pour Moi, il n'est rien au-dessus de Moi ! » (« J'ai fondé ma cause sur rien », p. 81).

Il n'est pas de pensée du politique possible dans cette logique, ou du moins, quand elle existe, elle est pauvre (l'association vs état) et ne repose que sur la volonté de l'unique, qui peut y adhérer ou en partir à sa guise. L'individualisme forcené se soumet le politique, il ne s'y engage pas comme dans la pensée d'un état (où on a des droits et des devoirs).

### **Langage**

La reconnaissance par la sociologie de l'opposition entre deux « régimes » (singularité et communauté) aboutit à un blocage de la situation, qui lui fait prendre la décision de ne rien faire. Simplement, elle dit qu'elle doit aller voir ailleurs : dans la description des discours des « acteurs » de l'art.

L'opération consiste à déporter les positions critiques réductionnistes (le particulier rapporté au général de la société) sur les discours qui *représentent* le point de vue singularisant. C'est un passage copernicien du réalisme au nominalisme, que découvre la sociologie (après Norbert Elias [*La Société des individus*] ou Jules Monnerot [*Les Faits sociaux ne sont pas des choses*] : « la singularité en art n'est pas une propriété objective des objets [...] mais une valeur projetée sur ces objets, la résultante d'une opération de valorisation » (p. 26-27). C'est un déplacement, influencé explicitement par l'ethno-méthodologie (p. 31). Une « sociologie du réel » (p. 29) se transforme en sociologie des représentations » (p. 29) : « Le régime de singularité relève évidemment d'opérations collectives, alors même qu'il dévalorise tout ce qui relève du commun » (p. 28). En art, une sociologie des œuvres laisse la place à une sociologie des discours.

Le problème, c'est que cette sociologie des discours n'est pas une poétique de l'art. Au sens où elle travaille à déspecifier l'art comme problématique, cad., précisément, comme discursivité. Ainsi, de l'exemple de « la mort prématurée du grand créateur », une des représentations du régime de singularité, dont N. Heinich dit qu'il « se décline de façon similaire à propos de Mozart, de Van Gogh, de Rimbaud ou de Jean Vigo » (p. 28). Ce paradigme de la mort prématurée du grand créateur est rapporté à « la constitution d'une communauté d'admiration dans le deuil du grand singulier », dont N. Heinich dit qu'elle « remplit des fonctions analogues [...] dans les cas de Van Gogh et de Lady Di » (p. 28). L'analyse des discours, critique de l'essentialisme des universaux, est surdéterminée par un historicisme des catégories, qui érige l'analogie en opérateur de rationalité, rendant impossible toute pensée de l'historicité de l'art comme rapport au langage.

À partir du moment où on pose que l'opposition subjectivité vs universalité est une propriété « logiquement contradictoire » (p. 46), c'est qu'on l'analyse par l'opposition logique du particulier et du général. Ou du singulier et du général (« montée en singularité » vs « montée en généralité »). Mais la subjectivité et l'universalité sont deux catégories problématiques, hétérogènes : subjectivité/objectivité, universel/particulier (synonyme, alors, de général, mais en changeant le sens de particulier.)

### Littérature-langage

L'homme de la littérature, c'est d'abord l'homme du langage. C'est-à-dire que le problème de son individuation et de sa socialisation est un problème de théorie du langage. Mais cette caractérisation est un constat, non une définition.

Dans une perspective définitoire, il faut préciser que l'homme de la littérature, ce qu'il faut appeler l'homme de la littérature, ce n'est pas, bien sûr, une essence, mais la pensée critique de la relation de l'homme et du langage. De leur implication réciproque. C'est l'intuition de Mallarmé, parlant de « poème critique ». Ce qu'il visait, une anthropologie historique – « Devant l'agression, je rétorquerai que des *contemporains* [je souligne] ne savent pas lire. » –, la question de l'homme se définissant par l'activité de lecture. Le propos de Mallarmé affirme la portée critique de la littérature dans le plus intime de l'homme : ce par quoi il accède à la signification, la sienne et celle du monde : la lecture.

L'homme et le langage sont, par la littérature, réciproquement impliqués. Si on les sépare, si on a d'un côté l'homme, et de l'autre le langage, alors le langage se trouve instrumentalisé, et la littérature, esthétisée. C'est le schéma d'une théorie de la communication comme théorie de l'information. « Le langage associe trois éléments : un Moi, un Toi, un Lui ou chose – Quelqu'un parle à quelqu'un de quelque chose. » (Valéry, *Cahiers I*, p. 403). On voit que la définition reste extérieure ; elle met en cause des personnes empiriques par ce que Benveniste appelle des antonymes : *moi, toi, lui*. Une intersubjectivité y est impliquée, mais par l'empiricité d'une communication, pas par le langage, dans son fonctionnement même, qui travaille à partir de *je* et *tu*. En fait d'éthique, on est ici dans une morale de la bonne intention, j'y reviendrai.

Le modèle du sujet transcendantal, qui avait informé l'anthropologie humaniste, avait conduit à penser l'homme et la littérature dans une double relation d'extériorité, celle du couple formé par l'homme et l'œuvre. Cette instrumentalisation du langage y constituait la littérature en supplément esthétique.

Je disais, dans mon texte de présentation, que l'épistémologie structuraliste n'a plus voulu de ce schéma. Mais elle n'en a pas pensé un autre. Elle a opéré par éviction. Elle a travaillé sur des représentations : série de positions (Foucault), rhizome (Deleuze). Éviction du sens, du sujet, de



l'homme. Cette éviction prenant la valeur d'une censure, générant un refoulement. De là le fameux « retour du sujet ». Un sujet qui n'a pas beaucoup changé. Il a juste un peu vieilli, mais il porte encore beau. Il est le locuteur, l'énonciateur, l'auteur. Il est pourvoyeur d'éthicité, de vécu, de biographie [cf. J.-L. Steinmetz, *Lautréamont-Ducasse*], de vivant, d'authenticité, de sens (contre la mort et l'absurdité de l'immanentisme des structures). On ne l'attendait plus vraiment, mais, au fond, on est assez content de le voir : ça rajeunit tout le monde.

Le schéma est clair : l'homme est défini extérieurement par rapport à un langage conçu comme un outil (un *medium*, un truchement), la littérature trouvant sa place dans ce dispositif en tant que supplément esthétique, où le langage passe du statut d'*instrument* à celui de *matériau*, ce qui ressortit au même fonctionnalisme. Simplement, le poète a ceci de particulier, en tant qu'utilisateur, qu'il est un créateur.

Pourtant, il y a dans la fiction de l'homme ordinaire opposé à l'auteur une intuition : l'idée que le premier utilise le langage sans reste, cad sans conséquences pour son intégrité individuelle (l'action éventuelle sur lui de son langage n'y est pas celle d'un langage se définissant comme activité, mais celle de son utilisation : ce qu'on voit en psychologie, en pragmatique) ; tandis que le second, en même temps qu'il utilise le langage, y modifie quelque chose de lui-même. Je fais allusion aux positions qui construisent au moins une problématique de l'auteur : sa distinction, particulièrement, d'avec l'individu empirique : les deux morales de Baudelaire ; le *Contre Sainte-Beuve* de Proust.

### Utopie

L'homme de la littérature est une utopie, si la littérature est elle-même une utopie. Cad, bien sûr, pas une atopie, quelque chose qui n'a pas de lieu, mais quelque chose qui n'a pas encore de lieu (cf. H. Meschonnic).

Et c'est cet *encore* qui importe. Il prend avec lui l'historicité, la valeur, qui rendent indissociables la pensée de l'individu et celle de la société. Le fait de penser la littérature par l'utopie et l'utopie par la littérature implique que cet encore ne soit pas une catégorie du temps chronique, cad ne soit pas une pensée historiciste du lieu.

Cet *encore* n'est pas une pensée de l'avenir, de l'à-venir. Il ne dépend pas d'un projet. La littérature comme utopie de l'homme n'est pas une vision utopique, voire une construction prophétique. Son futur est dans son présent. Et cela, en dehors de toute rhétorique, celle, contractuelle, d'une fiction qui donnerait une valeur future à un présent de narration. Ce présent-là est du temps linguistique, pas du temps poétique. Le temps poétique n'est pas un présent ontologique, mais l'empiricité même du langage. Il s'agit bien de présent, pas de présence.

La littérature, c'est ce qui, dans le langage, fait de l'utopie l'éthique de la valeur, son historicité comme rapport d'invention d'un langage, d'un sujet

et d'une société. Mais, j'y insiste, pas demain. En ce moment-même. Le futur de l'homme, c'est l'homme qui s'invente précisément dans ce qu'il ne voit pas qui s'invente. C'est pourquoi cet homme, souvent, est du côté du bruit. Du parasite. Du canular. De la folie.

C'est que la lecture et la critique sont contenues dans l'œuvre. Positives ou négatives, elles sont une réponse à l'œuvre comme question. C'est l'instauration d'un dialogue où, comme y insiste une pragmatique des discours, l'interrogé peut ne pas répondre, mais il ne peut faire qu'il ne soit un interrogé. Son silence est une non-réponse. Une réponse, donc.

L'homme de l'art, et celui de la littérature, ont des catégories – lexicales – qui leur sont propres. Je ne dis pas qu'elles sont spécifiques. Mais tout le travail de la théorisation consiste à les reconnaître comme telles. À élever des notions au stade de concepts. L'une des plus importantes, à mes yeux, est celle de public. La sociologie, la politique, ont la foule, les masses. Le public est un terme spécialisé. Il implique l'art. C'est un singulier collectif. Comme la foule. Mais elle s'en distingue radicalement, dans la mesure où la foule est une masse d'individus qui se désindividualisent (instinct grégaire). Le public, à la fois, est une collectivité, mais est formé d'individus qui ne perdent pas leur individualité, même – et surtout – si elle s'y trouve déplacée. Ils appartiennent à l'œuvre, qui les constitue en entités individuelles et collectives à la fois. (Artaud). C'est le sens du mot de Valéry sur les œuvres qui font leur public. Et celui de Mallarmé sur les contemporains qui ne savent pas lire.

Une théorie du lecteur comme public évite le subjectivisme de la sympathie, de l'identification. Le public est le nom de l'autre dans l'art.

Le rapport à l'homme et à la littérature est donc doublement définitoire. Il y a littérature quand une théorie de l'homme – et de la société – est en jeu dans le dire même de l'œuvre, et non dans le dit de ce dire, qui, lui, ouvre vers des herméneutiques, et le rationalisme des interprétations. Ce qui implique que les commentaires soient ceux sur un faire du dire et non sur un dit du dire.