

L'un des textes incontournables sur la question du revival en typographie est un court article de John Downer, publié dans le spécimen du Tribute de la fonderie californienne Emigre. Le Tribute est un hommage de Frank Heine aux caractères François Guyot : cependant, comme les autres caractères de ce type parus chez Emigre, il assume toutefois une certaine indépendance vis-à-vis de la source.

Dans *Call it as it is*, Downer propose une typologie de différents types de revival, divisée en deux parties : la première pour les dessins qui restent proches de l'original, la seconde pour ceux qui s'en inspirent plus librement.

Dans la première, on trouve :

Revivals / reconstitutions / réhabilitations

Anthologies / études / remixes

Imitations / clones / contrefaçons

et dans la seconde :

Révisions / réévaluations / réinterprétations

Hommages / tributs / panégyriques

Encores / suites / reprises

Extensions / variations / produits dérivés

Caricatures / parodies / farces.

Chaque catégorie constitue une attitude différente du designer vis-à-vis de la source, et par conséquent un statut différent de l'œuvre produite.

Plus loin, il déclare que « Pour évaluer un projet de revival typographique il est important de comprendre que les fontes numériques ne peuvent faire autre chose que simuler l'aspect de leurs modèles historiques. Des expressions comme « hommage numérique » ou « fiction historique » peuvent être utilisées pour décrire ce que nous essayons de faire quand nous rendons hommage à des caractères d'un lointain passé tout en gardant une certaine distance avec le modèle. »

Ces considérations posent la question de l'auctorialité en matière de design : de quoi est-on l'auteur, au bout du compte ? Pour élargir le sujet, je vous propose d'examiner cette question dans le champ littéraire, en prenant comme point de départ le célèbre roman de Cervantes, *Don Quichotte*.

MIGUEL DE CERVANTES

Miguel de Cervantes naît à Alcalá de Henares en 1547. Il a une vie assez mouvementée ; en 1571, il prend part en tant que soldat la bataille de Lépante, gigantesque bataille navale au large de la Grèce, qui oppose la république de Venise à la redoutable de flotte de l'empire ottoman. La marine vénitienne en sort victorieuse : cette bataille marque la fin de l'expansionnisme ottoman.

Dans la bataille, Cervantes perd son bras gauche. Il gardera toujours une certaine fierté d'avoir participé à ce qui reste la plus grande bataille de ce siècle.

En 1575, il est fait prisonnier par les barbaresques, des pirates d'Afrique du Nord, et emprisonné à Alger. Dans les 5 années qui suivent, il tentera de s'échapper à quatre reprises : il sera finalement libéré en 1580.

En 1585, il publie son premier ouvrage, un roman pastoral intitulé la *Galatea*. À propos de cette première œuvre, il fait dire au personnage du curé, dans le premier tome du *Quichotte* :

« Il y a bien des années, reprit le curé, que ce Cervantes est de mes amis, et je sais qu'il est plus versé dans la connaissance des infortunes que dans celle de la poésie. Son livre ne manque pas d'heureuse invention, mais il propose et ne conclut rien. Attendons la seconde partie qu'il promet ; peut-être qu'en se corrigeant, il obtiendra tout à fait la miséricorde qu'on lui refuse aujourd'hui. » (*Don Quichotte*, I, VI)

Et en effet, les infortunes de Cervantes sont nombreuses : il connaîtra la prison à deux reprises, en Espagne cette fois, en 1592 et 1597.

C'est vers cette époque qu'il entreprend la rédaction de *L'ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche*, dont le premier tome paraît en 1605.

Le succès est immédiat : pas moins de 8 éditions la première année.

L'ouvrage raconte les aventures de Alonso Quichano, obsédé par les livres de chevalerie qui sont très en vogue à l'époque. Il décide de devenir Don Quichotte et part sur les routes avec son écuyer Sancho Panza, pour combattre le mal et défendre les opprimés. Deux de ses proches, le barbier et le curé, tentent de l'en dissuader : au retour de sa première expédition, ils tentent d'expier le mal qui s'est emparé de l'esprit de leur ami en brûlant ses livres (*Don Quichotte*, I, VI). Dans la bibliothèque de Don Quichotte figure la *Galatée* de Cervantes.

Rien n'y fait : Don Quichotte reprend la route, mais le récit s'interrompt au chapitre VIII, qui clot la première partie : l'épisode est tronqué à un moment décisif, et Cervantes avoue que l'auteur ne dispose pas de la suite. Il la découvre par hasard sur un marché de Tolède : les cahiers sont écrits en arabe. Il s'agit de *l'Histoire de Don Quichotte de la Manche, écrite par Sidi Ahmed Benengeli, historien arabe*. Cervantes dit alors en avoir fait l'acquisition, et l'avoir fait traduire par le jeune morisque rencontré sur le marché. Le récit de Don Quichotte est alors présenté comme la traduction de l'histoire contée par Benengeli — première mise à distance du narrateur.

Le deuxième tome de *Don Quichotte* paraît 10 ans plus tard : mais dans l'intervalle, une fausse suite a été publiée. Cervantes s'en insurge dans le prologue ; mais surtout, *Don Quichotte* lui-même apparaît dans cette suite du *Quichotte* : les protagonistes connaissent le livre et son succès.

À la fin du récit, le chevalier à la triste figure recouvre la raison, et récuse les folies qu'il a pu faire. Il confie son testament à Samson Carrasco, le bachelier de Salamanque, dans le dernier chapitre du tome 2, qui est conclu par Sid Ahmed Benengeli lui-même : l'auteur fictif met un point final aux aventures, non sans critiquer la « fausse » suite déjà parue, mettant ainsi en garde les usurpateurs potentiels.

Don Quichotte peut apparaître en premier lieu comme une critique des livres de chevalerie, dont l'extravagance des récits contraste avec le réalisme comique de Cervantes. Mais *Don Quichotte* est lui-même un roman de chevalerie, d'une certaine manière. Selon Borges, c'est même le dernier, et le premier roman moderne. Cervantes lui survécut peu de temps : il meurt l'année suivante.

Paul Auster est un auteur américain, né 400 ans après Cervantes, en 1947. Figure incontournable du roman américain, il a néanmoins connu le succès assez tard, avec la publication de la trilogie new-yorkaise, composée de *Cité de verre*, *Revenants*, et *La Chambre dérobée*. Francophile, il s'est consacré pendant ses études à la poésie et à la traduction de poètes français. Ça ne fait pas vraiment vivre son homme ; aussi, il vit de divers expédients, notamment des chroniques littéraires qu'il signe du pseudonyme Paul Quinn. C'est sous ce nom d'emprunt qu'il publie un roman policier, dans un acte quasi-désespéré qui constituera néanmoins sa première entrée dans le monde de l'édition.

Le personnage central de *Cité de verre* est un écrivain, Daniel Quinn (le fils de Paul Auster, né entretemps, s'appelle Daniel). Cet auteur publie sous le pseudonyme de William Wilson des livres policiers, dont le héros est Max Work. Cet écrivain, frappé par un drame familial, disparaît peu à peu derrière son pseudonyme et son héros. Mais, par un concours de circonstances, Daniel Quinn se retrouve emporté dans une curieuse aventure. Tout part d'un appel téléphonique, un faux numéro. L'interlocuteur cherche à joindre Paul Auster, un détective privé : mais c'est finalement Quinn qui mènera l'enquête.

Au cours de ses recherches, Quinn se rend chez Paul Auster, mais celui-ci n'est pas détective : il est écrivain. Les deux hommes sympathisent, Paul Auster se rappelle même des premiers poèmes publiés par Quinn, lorsque celui-ci ne publiait pas sous pseudonyme...

Le Paul Auster du roman travaille sur Don Quichotte, à propos duquel il a une théorie intéressante. Il cherche à en connaître le véritable auteur, de démêler le vrai du faux : Cervantes s'est tellement attaché à faire passer ces aventures pour réelles qu'il a bien fallu que ces personnages existent.

« — Est-ce qu'il y a un doute ?

— Non, certes. Mais je parle du livre dans le livre que Cervantes a écrit, de celui qu'il s'imaginait écrire.

— Ah.

— C'est très simple. Cervantes, si vous vous en souvenez, se donne beaucoup de peine pour convaincre le lecteur qu'il n'est pas l'auteur. Ce livre, déclare-t-il, a été écrit en arabe par Cid Hamet Ben-Engeli. Cervantes décrit comment il a découvert le manuscrit par accident, un jour, au marché de Tolède. Il engage quelqu'un pour le lui traduire en espagnol et se présente ensuite comme rien de plus que l'éditeur de cette traduction. En fait, il ne peut même pas se porter garant de la traduction elle-même.

— Et pourtant il poursuit en déclarant, ajouta Quinn, que le texte de Cid Hamet Ben-Engeli est la seule version authentique de l'histoire de Don Quichotte. Toutes les autres versions sont frauduleuses et écrites par des imposteurs. Il prend grand soin d'affirmer avec insistance que tout ce qui est dans le livre a réellement eu lieu dans le monde.

— Exactement. Parce que le livre, après tout, s'attaque aux dangers du trompe-l'œil. Il ne pouvait guère présenter une œuvre d'imagination pour accomplir ce dessein, ne pensez-vous pas ? Il était obligé de prétendre qu'elle était réelle.

— Et pourtant, j'ai toujours soupçonné Cervantes de dévorer avec avidité ces

vieux romans de chevalerie. Il n'est pas possible de haïr quelque chose avec une telle violence si une partie de soi-même n'en est pas aussi amoureuse. D'une certaine façon, Don Quichotte ne faisait que figurer Cervantes.
— Je suis d'accord. Comment faire un meilleur portrait d'un écrivain qu'en montrant un homme que les livres ont ensorcelé ?
— Précisément.»

Selon lui, le curé, le barbier et Samson Carrasco sont les responsables du récit, qu'ils tiennent de Sancho Panza lui-même, qui est illettré mais diablement bavard, et qui est le seul témoin de toutes les aventures de l'ingénieux hidalgo. Les amis de Don Quichotte auraient donc publié le *Don Quichotte* pour le guérir de sa folie... Samson Carrasco a fait traduire les aventures en arabe, traduction de Benengeli que Cervantes fait traduire à son tour. Mais Paul Auster va plus loin : finalement, selon lui, Don Quichotte n'est pas fou. Il aurait orchestré toute l'histoire, et se serait entouré de Sancho, son chroniqueur, et des 3 compères (le barbier, le curé, et Samson Carrasco) précisément pour qu'ils réalisent l'ouvrage : Benengeli n'existe pas, mais serait la combinaison de ces 4 personnages. Par un dernier tour, il imagine que ce soit Don Quichotte lui-même qui ait traduit le récit en arabe : il imagine ainsi, dans une dernière mise en abîme vertigineuse, Don Quichotte déguisé en Maure, qui vend à Cervantes les aventures de Don Quichotte.

JORGE LUIS BORGES

Jorge Luis Borges (1899-1986), écrivain argentin, est fasciné par Don Quichotte, qui apparaît fréquemment dans son œuvre. On retrouve aussi dans ses récits les thèmes de l'infini, des labyrinthes et des miroirs, de la réalité, de l'identité ou de l'ubiquité (ce qui en fait naturellement l'un des auteurs favoris de Paul Auster).

Dans son recueil *Fictions* (1944) figure la nouvelle *Pierre Ménard, le véritable auteur de Don Quichotte*, où il dresse la bibliographie d'un auteur fictif, de Nîmes, dont le plus grand projet a été la réécriture du premier livre de *Don Quichotte*, à l'identique.

« Il ne voulait pas composer un autre Quichotte – ce qui est facile – mais le *Quichotte*. Inutile d'ajouter qu'il n'envisagea jamais une transcription mécanique de l'original ; il ne se proposait pas de le copier. Son admirable ambition était de reproduire quelques pages qui coïncideraient – mot à mot et ligne à ligne avec celles de Miguel de Cervantes. »

« La méthode initiale qu'il imagina était relativement simple. Bien connaître l'espagnol, retrouver la foi catholique, guerroyer contre les Maures ou contre le Turc, oublier l'histoire de l'Europe entre les années 1602 et 1918, être Miguel de Cervantes.

Pierre Ménard étudia ce procédé (je sais qu'il réussit à manier assez fidèlement l'espagnol du XVII^e siècle) mais il l'écarta, le trouvant trop facile. Plutôt impossible, dira le lecteur. D'accord, mais l'entreprise était a priori impossible, et de tous les moyens impossibles pour la mener à bonne fin, celui-ci était le moins intéressant. Être au xxe siècle un romancier populaire du XVII^e lui sembla une diminution. Être, en quelque sorte, Cervantes et arriver au Quichotte lui sembla moins ardu — par conséquent moins intéressant — que continuer à être Pierre Ménard et arriver au Quichotte

à travers les expériences de Pierre Ménard. (Cette conviction, soit dit en passant, lui fit exclure le prologue autobiographique de la deuxième partie du *Don Quichotte*. Inclure ce prologue c'était créer un autre personnage – Cervantes – mais c'était aussi présenter le *Quichotte* en fonction de ce personnage et non de Ménard ; naturellement, celui-ci ne voulut pas de cette facilité.) « Mon entreprise n'est pas essentiellement difficile », lis-je ailleurs dans sa lettre. « Il me suffirait d'être immortel pour la mener jusqu'au bout. » Avouerai-je que je m'imagine souvent qu'il a réussi et que je lis le *Quichotte* – tout le *Quichotte* – comme si c'était Ménard qui l'avait conçu ? »
« Composer le *Quichotte* au début du XVII^e siècle était une entreprise raisonnable, nécessaire, peut-être fatale ; au début du XX^e, elle est presque impossible. Ce n'est pas en vain que se sont écoulées trois cents années pleines de faits très complexes. Parmi lesquels, pour n'en citer qu'un : le *Quichotte* lui-même.
Malgré ces trois obstacles, le fragmentaire *Quichotte* de Ménard est plus subtil que celui de Cervantes. »

Plus loin :

« Comparer le *Don Quichotte* de Ménard à celui de Cervantes est une révélation. Celui-ci, par exemple, écrivit (*Don Quichotte*, première partie, chapitre IX) :

... la vérité, dont la mère est l'histoire, émule du temps, dépôt des actions, témoin du passé, exemple et connaissance du présent, avertissement de l'avenir.

Rédigée au XVII^e siècle, rédigée par le « génie ignorant » Cervantes, cette énumération est un pur éloge rhétorique de l'histoire. Ménard écrit en revanche :

... la vérité, dont la mère est l'histoire, émule du temps, dépôt des actions, témoin du passé, exemple et connaissance du présent, avertissement de l'avenir.

L'histoire, mère de la vérité ; l'idée est stupéfiante. Ménard, contemporain de William James, ne définit pas l'histoire comme une recherche de la réalité mais comme son origine. La vérité historique, pour lui, n'est pas ce qui s'est passé ; c'est ce que nous pensons qui s'est passé. Les termes de la fin – exemple et connaissance du présent, avertissement de l'avenir – sont effrontément pragmatiques.

Le contraste entre les deux styles est également vif. Le style archaïsant de Ménard – tout compte fait étranger – pêche par quelque affectation. Il n'en est pas de même pour son précurseur, qui manie avec aisance l'espagnol courant de son époque.

Il n'y a pas d'exercice intellectuel qui ne soit finalement inutile. »

Ce que nous dit Borges, avec beaucoup d'humour, c'est que toute récréation est création. Que ce qui est naturel à une époque ne va plus de soi à une autre. En 1955, dans *L'Auteur*, il conclut ainsi une brève note intitulée *Parabole de Cervantes et du Quichotte* :

« Pour l'un et pour l'autre, pour le rêveur et pour le rêvé, cette trame entière consista dans l'opposition de deux mondes : le monde irréel des romans de chevalerie, le monde quotidien et banal du XVII^e siècle. Ils ne soupçonnèrent

pas que les années finiraient par corriger la dissonance, ils ne soupçonnèrent pas que la Manche et Montiel et la maigre silhouette du Chevalier seraient, pour l'avenir, non moins poétiques que les escales de Sindbad ou les vastes géographies de l'Arioste.

Parce que le mythe est au commencement de la littérature et parce qu'il est aussi à son terme.»

Il dit aussi que l'œuvre elle-même change de nature. Dans une conférence donnée en 1979, intitulée *Le livre*, il déclare :

«Héraclite a dit (je l'ai trop souvent répété) qu'on ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve. On ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve parce que les eaux changent mais le plus terrible est que nous ne sommes pas moins fluides que le fleuve. Chaque fois que nous lisons un livre, le livre a changé, la connotation des mots est autre.

En outre, les livres sont chargés de passé. [...] *Hamlet* n'est pas exactement le *Hamlet* que Shakespeare a conçu au début du XVII^e siècle, il est le *Hamlet* de Coleridge, de Goethe et de Bradley. Il a été recréé. Tout comme *Don Quichotte*.»

MICHEL FOUCAULT

Le 22 février 1969, Michel Foucault donne une conférence devant la Société française de philosophie intitulée «Qu'est-ce qu'un auteur?». Cette intervention fait suite à un article non moins fameux de Roland Barthes, paru l'année précédente, intitulé *La mort de l'auteur*. Barthes et Foucault décrètent la disparition de l'auteur («l'écriture d'aujourd'hui s'est affranchie du thème de l'expression» écrit Foucault) par opposition à l'histoire littéraire dominée alors par Lanson et Sainte-Beuve, chez qui l'œuvre est l'expression de son auteur. Proust s'était déjà opposé à cette idée dans son texte «Contre Sainte-Beuve»: il y réfute l'analyse de l'œuvre par la vie de l'auteur (biographisme), et exigeait une critique formaliste, une analyse stylistique dépourvue d'éléments extérieurs à l'œuvre: «L'homme qui fait des vers et qui cause dans un salon n'est pas la même personne», dit-il.

Foucault pointe ici la difficulté à cerner ce que recouvre la notion d'auteur. Il commence par s'amender, en revenant sur son ouvrage précédent :

«Dans *Les Mots et les Choses*, dit-il, j'avais tenté d'analyser des masses verbales, des sortes de nappes discursives, qui n'étaient pas scandées par les unités habituelles du livre, de l'œuvre et de l'auteur. Je parlais en général de l'«histoire naturelle, ou de l'«analyse des richesses, ou de l'«économie politique, mais non point d'ouvrages ou d'écrivains. Pourtant, tout au long de ce texte, j'ai utilisé naïvement, c'est-à-dire sauvagement, des noms d'auteurs. J'ai parlé de Buffon, de Cuvier, de Ricardo, etc., et j'ai laissé ces noms fonctionner dans une ambiguïté fort embarrassante.

Si bien que deux sortes d'objections pouvaient être légitimement formulées, et l'ont été en effet. D'un côté, on m'a dit: vous ne décrivez pas comme il faut Buffon, ni l'ensemble de l'œuvre de Buffon, et ce que vous dites sur Marx est dérisoirement insuffisant par rapport à la pensée de Marx. Ces objections étaient évidemment fondées, mais je ne pense pas qu'elles étaient tout à fait pertinentes par rapport à ce que je faisais; car le problème pour

moi n'était pas de décrire Buffon ou Marx, ni de restituer ce qu'ils avaient dit ou voulu dire : je cherchais simplement à trouver les règles selon lesquelles ils avaient formé un certain nombre de concepts ou d'ensembles théoriques qu'on peut rencontrer dans leurs textes. On a fait aussi une autre objection : vous formez, m'a-t-on dit, des familles monstrueuses, vous rapprochez des noms aussi manifestement opposés que ceux de Buffon et de Linné, vous mettez Cuvier à côté de Darwin, et cela contre le jeu le plus visible des parentés et des ressemblances naturelles. Là encore, je dirais que l'objection ne me semble pas convenir, car je n'ai jamais cherché à faire un tableau généalogique des individualités spirituelles, je n'ai pas voulu constituer un daguerréotype intellectuel du savant ou du naturaliste du XVII^e et du XVIII^e siècle ; je n'ai voulu former aucune famille, ni sainte ni perverse, j'ai cherché simplement – ce qui était beaucoup plus modeste – les conditions de fonctionnement de pratiques discursives spécifiques.»

À partir de quand parle-t-on d'auteur ? Et chez cet auteur, qu'est ce qui fait œuvre ? À quel point l'auteur et son œuvre se trouve mêlés ? Il poursuit :

« La notion d'œuvre, d'abord. [...] « Qu'est-ce qu'une œuvre ? qu'est-ce donc que cette curieuse unité qu'on désigne du nom d'œuvre ? de quels éléments est-elle composée ? Une œuvre, n'est-ce pas ce qu'a écrit celui qui est un auteur ? » On voit les difficultés surgir. Si un individu n'était pas un auteur, est-ce qu'on pourrait dire que ce qu'il a écrit, ou dit, ce qu'il a laissé dans ses papiers, ce qu'on a pu rapporter de ses propos, pourrait être appelé une « œuvre » ? Tant que Sade n'a pas été un auteur, qu'étaient donc ses papiers ? Des rouleaux de papier sur lesquels, à l'infini, pendant ses journées de prison, il déroulait ses fantasmes.

Mais supposons qu'on ait affaire à un auteur : est-ce que tout ce qu'il a écrit ou dit, tout ce qu'il a laissé derrière lui fait partie de son œuvre ? Problème à la fois théorique et technique. Quand on entreprend de publier, par exemple, les œuvres de Nietzsche, où faut-il s'arrêter ? Il faut tout publier, bien sûr, mais que veut dire ce « tout » ? Tout ce que Nietzsche a publié lui-même, c'est entendu. Les brouillons de ses œuvres ? Évidemment. Les projets d'aphorismes ? Oui. Les ratures également, les notes au bas des carnets ? Oui. Mais quand, à l'intérieur d'un carnet rempli d'aphorismes, on trouve une référence, l'indication d'un rendez-vous ou d'une adresse, une note de blanchisserie : œuvre, ou pas œuvre ? Mais pourquoi pas ? Et cela indéfiniment. »

L'auteur lui-même n'est exactement ni le propriétaire ni le responsable de ses œuvres :

« Il n'est pas vrai que l'auteur d'un roman ne soit que l'auteur de son propre texte ; en un sens, lui aussi, pourvu qu'il soit, comme on dit, un peu « important », régit et commande plus que cela. Pour prendre un exemple très simple, on peut dire qu'Ann Radcliffe n'a pas seulement écrit *Les Visions du château des Pyrénées* et un certain nombre d'autres romans, elle a rendu possible les romans de terreur du début du XIX^e siècle, et, dans cette mesure-là, sa fonction d'auteur excède son œuvre même.

L'auteur est au fond une construction, un « être de raison » façonné par la critique (pour faire court), c'est-à-dire selon Foucault « le système juridique et institutionnel qui enserme, détermine, articule l'univers des discours » :

« Mais en fait, ce qui dans l'individu est désigné comme auteur (ou ce qui fait d'un individu un auteur) n'est que la projection, dans des termes toujours plus ou moins psychologisants, du traitement qu'on fait subir aux textes, des rapprochements qu'on opère, des traits qu'on établit comme pertinents, des continuités qu'on admet, ou des exclusions qu'on pratique. Toutes ces opérations varient selon les époques, et les types du discours. On ne construit pas un « auteur philosophique » comme un « poète » ; et on ne construisait pas l'auteur d'une œuvre romanesque au XVIII^e siècle comme de nos jours. Pourtant, on peut retrouver à travers le temps un certain invariant dans les règles de construction de l'auteur. »

De quoi Newton, par exemple, est-il l'auteur ? De ses écrits ou de la physique moderne, qu'il fonde ? Ce statut fondateur est-il le fait de l'œuvre, ou une construction ultérieure de la discipline elle-même, qui lui reconnaît après coup son rôle de précurseur ? Foucault nomme ces auteurs des « instaurateurs de discursivité », en ce sens qu'ils provoquent et rendent possible de nouveaux discours.

« Pour parler d'une façon très schématique : l'œuvre de ces instaurateurs ne se situe pas par rapport à la science et dans l'espace qu'elle dessine ; mais c'est la science ou la discursivité qui se rapporte à leur œuvre comme à des coordonnées premières. »

« Nous avons coutume de dire, nous l'avons examiné plus haut, que l'auteur est l'instance créatrice jaillissante d'une œuvre où il dépose, avec une infinie richesse et générosité, un monde inépuisable de significations. Nous sommes accoutumés à penser que l'auteur est si différent de tous les autres hommes, tellement transcendant à tous les langages, qu'aussitôt qu'il parle le sens prolifère et prolifère indéfiniment.

La vérité est tout autre : l'auteur n'est pas une source indéfinie de significations qui viendraient combler l'œuvre, l'auteur ne précède pas les œuvres. Il est un certain principe fonctionnel par lequel, dans notre culture, on délimate, on exclut, on sélectionne. Bref, le principe par lequel on entrave la libre circulation, la libre manipulation, la libre composition, décomposition, recomposition de la fiction. Si nous avons l'habitude de présenter l'auteur comme génie, comme surgissement perpétuel de nouveauté, c'est parce qu'en réalité nous le faisons fonctionner sur un mode exactement inverse. Nous dirons que l'auteur est une production idéologique dans la mesure où nous avons une représentation inversée de sa fonction historique réelle. L'auteur est donc la figure idéologique par laquelle on conjure la prolifération du sens. En disant cela, je semble appeler une forme de culture où la fiction ne serait pas raréfiée par la figure de l'auteur. Mais ce serait pur romantisme d'imaginer une culture où la fiction circulerait à l'état absolument libre, à la disposition de chacun, se développerait sans attribution à une figure nécessaire ou contraignante. Depuis le XVIII^e siècle, l'auteur a joué le rôle de régulateur de la fiction, rôle caractéristique de l'ère industrielle et bourgeoise, d'individualisme et de propriété privée. Pourtant, compte tenu des modifications historiques en cours, il n'y a nulle nécessité à ce que la fonction-auteur

demeure constante dans sa forme ou sa complexité ou son existence. Au moment précis où notre société est dans un processus de changement, la fonction-auteur va disparaître d'une façon qui permettra une fois de plus à la fiction et à ses textes polysémiques de fonctionner à nouveau selon un autre mode, mais toujours selon un système contraignant, qui ne sera plus celui de l'auteur, mais qui reste encore à déterminer ou peut-être à expérimenter.»

LE CORBUSIER

Pour terminer, une anecdote racontée par John Morgan lors d'une conférence à Lyon en février 2017, sur le thème du « corps du livre ». Ici, Le Corbusier et son chien Pinceau, un schnauzer. Et là, un livre poilu : c'est encore Pinceau. À la mort de l'animal, qu'il adorait, Le Corbusier a fait relier avec sa peau l'un de ses livres préférés ; et ce livre, c'est bien sûr Don Quichotte.