

ANNEXE I

SPECIMEN DE STYLES SCIENTIFIQUES

STYLE MEDICAL

Les vins rigoureux dont elles sont sans cesse abreuvées, les liqueurs spiritueuses qu'elles avalent comme l'eau, l'abus qu'elles font du café et du chocolat dont l'excès chez elles est prodigieux, toutes choses enfin dont une seule est capable de corrompre l'harmonie animale, et qui réunies mettent le comble aux feux qui les dévorent, tout cela porte dans les passions la torche des plus honteuses et des plus excessives cupidités.

De Bienville, *La Nymphomanie ou de la fureur utérine*, 1789, p. 18

Son cœur était un composé de soufre toujours exposé au flambeau de l'amour, et c'était une quintessence de feu qui coulait dans ses veines.

ibid., p. 157.

...Une méthode pour l'adoption de laquelle je ne cesse de faire des vœux depuis que je suis initié dans les sanctuaires du dieu d'Epidaure.

Broussais, *Examen des doctrines*.

L'anatomie et la physiologie sont les deux bases de mon travail. C'est à ces deux branches de la science que je l'avais d'abord borné.

Hyppolyte Cloquet, *Osphrésiologie*, préface

ô fleurs!...

L'Amour dont vos parfums enflamment le délire
Souvent par vos bosquets étendit son empire

Fontanes.

L'odorat semble ici le précurseur de l'amour, l'air en est le messenger.

Fontanes.

Littérature médicale, style prétentieux et rococo Mamelles

Les mamelles chez la femme peuvent être regardées à la fois comme objet d'agrément et d'utilité.

Murat et Patissier.

Littérature médicale génital

C'est à cette époque si bien nommée la fleur de l'âge que les deux sexes éprouvent l'un vers l'autre cette impulsion irrésistible, ce besoin impérieux de se rapprocher qui est sans contredit la source des plus douces jouissances mais qui les a souvent entraînés dans des écarts

que la nature réprouve, des orages qui parfois troublent cette époque de la vie et deviennent fréquemment le germe des maladies les plus graves.

Renauldin, *Dictionnaire des Sciences médicales*, art. adolescent.

Une petite toux sèche prépare la tuberculisation de leurs poumons, etc. Ainsi s'éteignent souvent dans la fleur couches voluptueuses par tant de secrètes jouissances. Roses intérieurement rongées par un ver destructeur tandis que leur calice encore à demi fermé conservait les apparences d'une pureté originale.

Veney, *De la philosophie dans les rapports avec la physiologie*, p. 304, note.

Physiologie

L'homme est tout foie par les veines qui en partent ; il est tout cerveau par les nerfs.

De Maistre, *Examen de la philosophie de Bacon*

Histoire naturelle

Castors, abeilles, guêpes, fourmis, etc., qui sont *pleinement libres* de préférer l'inertie font leurs délices du travail.

Fourier, *Traité de l'association agricole et domestique*...

Les femmes en Egypte se prostituaient publiquement aux crocodiles.

Proudhon, *De la célébration du dimanche*, 1850.

Chimie

Les alchimistes ont inventé le verre.

De Maistre, *Examen de la philosophie de Bacon*, t.I, p. 90.

La science funeste à la morale

La moralisation par la Science est une chimère et la science ne peut donner que plus de force et fournir plus de ressources à la perversité.

Coquille, *Le Monde*, mars 1865

La science rend l'homme paresseux, inhabile aux affaires et aux grandes entreprises, disputeur, entêté de ses propres opinions et méprisant celles d'autrui, observateur critique du gouvernement, contempteur de l'autorité et des dogmes nationaux.

De Maistre, *Lettres et opuscules inédits*, p. 301.

Idées scientifiques. L'église du côté de la science

La religion est le plus grand véhicule de la Science.

De Maistre, *Les soirées de Saint-Petersbourg*.

Souci de la vérité

Toute autorité, mais surtout celle de l'Eglise, doit s'opposer aux nouveautés, sans se laisser effrayer par le danger de retarder la découverte de quelques vérités, inconvenient passer et tout à fait nul comparé à celui d'ébranler les institutions et les opinions reçues.

De Maistre, *Examen de la philosophie de Bacon*, t. II, p. 283.

L'Eglise toujours du côté de la Science

L'Eglise n'a jamais condamné aucune découverte scientifique. Le raisonnement, l'expérience, l'analogie, tout se réunit pour établir la rondeur de la terre. A nulle époque du monde cette vérité n'a pu être universellement ignorée.

De Maistre, *Ibid.*, t. II, p. 271

L'Eglise favorable à la Science

La Doctrine catholique crée des savants et développe le génie, comme aucune autre doctrine ne l'a jamais fait sur la terre.

P. Félix, *Progrès par...*, 1862 p. 263.

La bière mal fabriquée cause des vertiges. L'insanité morale de Paris vient peut-être de là.

Max Simon, *Du vertige nerveux et de son traitement*, 1813, p. 110.

Chimie, empoisonnement par les bottes

On mettait le poison dans un bouquet de roses naturelles dont la senteur une fois respirée donnait la mort. Don Juan d'Autriche fût, dit-on, empoisonné par une paire de bottes.

H. de Balzac, *La Confiance de Ruggieri*.

L'opium

L'opium est la *boisson* favorite des Orientaux..

Dr. Belouino, *Des passions dans leurs rapports avec la Religion*, p. 131.

Poisons

Je remarque sur les poissons que c'est une merveille qu'ils puissent naître et vivre dans l'eau de la mer, qui est salée et que leur race ne soit pas anéantie depuis longtemps.

Gaume, *Catéchisme de persévérance*, p. 57.

Zoologie

C'est, ce me semble, une grande pitié que de trouver aujourd'hui l'homme *mammifère* rangé, d'après le système de Linnaeus, avec les singes, les chauvre-souris et les paresseux. Ne valait-il pas autant le laisser à la tête de la création, où l'avait placé Moïse, Aristote, Buffon et la nature.

Chateaubriand, *Génie du Christianisme*, p. 351.

De la géologie

La Genèse suffit pour savoir comment le monde a commencé. Sous prétexte d'expliquer les différentes théories sur son origine, on remplira ces jeunes têtes de toutes les cosmogonies modernes.

De Maistre, *Lettres et opuscules inédits*, p. 319

De la chimie

Est-il nécessaire d'observer que cette vaste science est absolument déplacée dans un enseignement général, à quoi sert-elle pour le ministre, pour le magistrat, pour le militaire, pour le marin, pour le négociant ?

De Maistre, *Ibid.*

La Science doit être mise à la seconde place

Si l'on n'en vient pas aux anciennes maximes, si l'éducation n'est pas rendue aux prêtres, et si la science n'est pas mise partout à la seconde place, les maux qui nous attendent sont incalculables, nous serons abrutis par la science, et c'est le dernier degré de l'abrutissement.

De Maistre, *Essai sur le principe générateur*.

Génital

Une foule de causes peut diminuer ou détruire chez les personnes les plus vertueuses et les plus sages l'aptitude à goûter les plaisirs de l'amour. Le médecin doit employer toutes les ressources de son art pour rendre à ces infortunés l'exercice de la fonction la plus importante et la plus délicieuse.

Dictionnaire des Sciences médicales, art. aphrodisiaque.

Style médical

La femme, cette fleur de la nature vivante, cette tige essentielle du genre humain, a une mission importante à remplir sur la terre. Elle est destinée à être la compagne de l'homme.

Menville de Ponsan, *Histoire philosophique et médicale de la femme*, 1858.

Les aptitudes de la femme à la procréation dépendent de plusieurs conditions physiques et morales : 1° du large développement du bassin et des organes mammaires. 2° de la belle conformation de l'*appareil génital* beaucoup plus compliqué que celui de l'homme et du jeu facile de toutes les pièces qui composent ce riche appareil.

Debay, *Vénus féconde et callipédique*, p. 23

Génital

L'acte génital est, nous le répétons, de la plus haute importance ; nous ne saurions trop recommander aux époux dans leur propre intérêt et dans celui de leur progéniture d'y porter une sérieuse attention.

Debay, *ibid.*, p. 87.

Définition

Les cuisses sont principalement remarquables dans les femmes par leur plénitude voluptueuse, leur poli et la douceur de leurs contours.

Moreau (de la Sarthe) *Histoire naturelle de la femme*, 1803.

Remède contre la goutte

Pas d'occupations après les repas. S'abstenir des passions vives et des affections tristes, se recréer par ces études agréables qui n'ont besoin ni de la méditation ni de l'état

sédentaire du corps, par exemple l'étude théorique des arts, l'histoire naturelle, etc. ; qu'il s'instruise en voyageant, qu'il parcoure la France et l'Italie.

Dictionnaire des Sciences médicales, art. goutte.

Style scientifique, définition

Ils (les métaux) servent à la ruine, comme à la défense des intérêts les plus chers ; la médecine les utilise avec succès pour combattre les maux les plus redoutables. Le crime les fait servir à la réussite de ses coupables et homicides projets.

Girardin, *Leçons de chimie élémentaire*, p. 202

L'arsenic

Voilà un métal qui a acquis une triste célébrité !

ibid., p. 331.

Style agricole

Il n'y a qu'une profession pour les habitants de ce village (Montreuil) cultivateur de pêcheurs. Ils vivent avec les arbres, s'identifient avec eux, les aiment et les soignent comme des enfants et ils ont raison, car ce ne sont pas des enfants ingrats.

Gressent, *Arboriculture*, p. 482.

Le prunier est l'arbre indépendant par excellence. Il se moque comme un véritable Frontin des formes du poirier dans lesquelles le professeur Dubreuil a conseillé et conseille encore de l'emprisonner à chaque instant ; il commet des infractions incroyables.

Ibid., p. 570.

Grande pensée

Je comparerais volontiers le cultivateur au moment de la moisson à un général d'armée au moment d'une bataille.

A. de Roville, *Maison rustique*, t. I, p. 300

La taupe, dit-on, n'est redoutée que par les cultivateurs paresseux. Je me garderai cependant de donner un passa-port à ce joli petit Bélisaire à la robe de velours.

L'Illustration, 31 octobre 1863.

Girardin, écho de l'agriculture

Les villes sont des gouffres béants où s'engloutissent les trois quarts des richesses nutritives de la terre.

L'homme, son nourrisson, consomme ses produits les plus substantiels et fait jeter partout le fumier en provenant dans l'égout et la rivière.

Seul, l'habitant des campagnes restitue ce qu'il peut ; mais, je le dis encore, le fumier des bestiaux ne suffit pas.

Ce qui couronne la gloire des jésuites

Les jésuites ont rendu des services éminents à la littérature et à l'instruction publique, mais l'importation des dindons couronne leur gloire.

Antoine de Sant-Gervais, *Les animaux célèbres*, p. 280.

Linguistique

Si on avait un dictionnaire des langues sauvages on y trouverait des restes évidents d'une langue antérieure parlée par un peuple éclairé, et quand même nous ne les trouverions pas, il en résulterait seulement que la dégradation est arrivée au point d'effacer ces derniers restes.

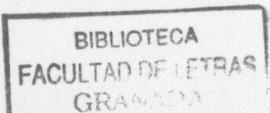
De Maiste, *Les soirées de Saint-Petersbourg*.

DU STYLE EN GENERAL

Pour donner de l'originalité à votre style, faites vous un petit répertoire personnel de citations des poètes classiques, des poètes modernes, des proverbes latins, français, italiens ou espagnols; évitez l'anglais et l'allemand, dont l'aspect rebutant paraît inintelligible, à l'exception toutefois de quelques termes de sport, ou d'un mot tel que *Weltpolitik*, mis à la mode par l'empereur Guillaume II. Le *Petit Dictionnaire Larousse* contient la série complète de ces locutions utiles; cependant elles ne sont pas toutes d'usage courant et le débutant serait en danger de s'y égarer. Beaucoup d'entre elles seraient mal appropriées au public lecteur des journaux quotidiens, qui aime ses habitudes. On a donc cru devoir, à la fin de ce volume, dresser une liste sommaire de ces «bonnes locutions et citations» qui font valoir un article comme de jolis revers de soie seyent à une redingote à la mode : elle a été soigneusement colligée dans les quotidiens contemporains. Il a paru inutile d'y joindre des explications d'origine ou d'emploi. Un jeune homme qui se destine au journalisme n'a pas le temps de se livrer à des investigations bonnes pour des spécialistes ou des érudits. *Times is money* le journal le *Times* étant bien connu du public).

Pourtant le souci de la décoration ne doit jamais vous absorber au point d'oublier que vous écrivez pour le public et qu'il faut lui plaire. Souvenez-vous que vos lecteurs n'aiment pas à faire effort et préfèrent s'instruire comme en se jouant. Il est pénible aussi de constater son ignorance en un sujet que l'on croyait connaître. Si jamais votre fortune vous impose d'instruire le public sur des choses qui lui sont familières, ayez soin de l'y préparer doucement et d'avouer dans votre préambule qu'avant d'avoir été averti par un savant (que vous nommerez) vous étiez en même ignorance que lui. Ne craignez pas de vous railler vous-même à cette occasion, et de vous rendre bien stupide aux yeux de tous. Quoique votre rôle soit d'être immédiatement supérieur au public, il ne faut pas, si vous voulez lui plaire, le lui faire sentir. Vous n'aurez jamais plus de succès que lorsque le dernier de vos lecteurs croira être plus savant ou plus spirituel que vous. Chaque homme aime à se persuader qu'il a plus d'intelligence et d'esprit que les autres. Votre office est de l'y aider. Vous devez le fournir de bons mots, sans en avoir l'air, comme les sots de cour en fournissaient leurs rois.

Supposons que vous desiriez enjoliver votre phrase du souvenir d'un vers de M. José-Maria de Heredia. Choisissez donc son sonnet le plus célèbre, *Les Conquistadors* ; c'est le plus familier à vos lecteurs. L'auteur des *Trophées*, qui est poète, n'a point à observer la même discrétion que vous, et il ne craint pas d'écrire:



Et les vents alizés inclinaient leurs antennes...

laissant entendre par ce qui précède que les *antennes* sont partie du gréement du navire. Mais le public qui vous lit ne connaît probablement d'un bateau que les mâts et les voiles; de même il ignore (et peut-être vous, qui n'êtes point marin) ce que sont les vents alizés. Supprimez donc le mot *vents*, qui vous entraînerait à de dangereuses explications, et unissez habilement les termes techniques *alizés et antennes*, lesquels s'expliqueront bien l'un l'autre. Et notez que vous y gagnez d'étonner à la fois votre public et de flatter sa mémoire.

Vous écrirez donc:

L'on ne peut plus se tromper sur l'état de l'atmosphère politique. Décidément les *alizés* n'inclinent plus leurs *antennes* du même côté. Le vent dans les hautes couches va changer de direction.

«(Le Temps, 20 octobre 1902)».

Souvent aussi on trouve avantage à employer les locutions étrangères ou les mots techniques d'une façon indistincte; on peut varier les termes grecs par un *a* privatif:

La date de l'inauguration de l'Exposition d'Hanoï a été reculée, *sine die*, au 16 novembre.

«(L'Echo de Paris, 4 novembre 1902)».

La *zoophilie* donne lieu à de l'extravagance; tel n'est pas le cas de Vidal.

«(Le Journal, 5 novembre 1902)».

«On nous prouvera que l'inversion des *attractions*, la *nécrophilie*, la *bestialité*, l'*azoophilie* ne sont que des maladies, des indispositions, comme les vapeurs des dames.

«(Jean de BONNEFON,

Le Journal, 6 novembre 1902)».

"Deux cents jeunes filles des orphelinats anglais de Paris, en petits bonnets de linge auréolant de délicieux visages de *Keepsacks*, jupes longues en fourreau, de couleurs vives.

«(Gil-Blas, 4 mai 1903)»

" *Bussiness ares*...

"Un de nos amis, attaché à l'ambassade d'Angleterre, nous affirme...

«(L'Echo de Paris, 4 mai 1903)».

«Deux personnes se réunissent» pour traiter, «*staantes pede in uno*, à brûle-pourpoint et à toute vapeur, des questions...»

«(Le Temps, 13 novembre 1902)».

"Le professeur Koch commet, à notre avis, une erreur capitale, en comparant les accidents produits par la consommation des produits tuberculeux, chez les individus isolés, aux accidents produits en masse dans certains milieux par la consommation des *viandes charbonneuses* ou autres affections aiguës.

«(Le Temps, 1er novembre 1902)».

«Vidal n'est pas une *brute*. Il faut plutôt le ranger parmi les *FÉLINS*.

«(L'Echo de Paris, 4 novembre 1902)».

"Une forte odeur de gaz se dégageait de la chambre. Il ouvrit la fenêtre et *pratiqua la traction rythmique*; mais tous ses efforts furent vains.

«(Le Journal, octobre 1902)»

"M. Marcellin Boule, qui l'a étudié avec son talent habituel, a pu restaurer une *mâchoire inférieure* entière avec ses deux mandibules.

«(Le Petit Temps, octobre 1902)».

"L'Italie remplit toutes les obligations de bon voisinage: elle ne tient pas à faire du zèle et à se mettre au service d'une puissance étrangère, même pour détruire le Mollah. C'est au tour de l'Angleterre de faire un peu de Fara da chez les Somalis.

«(Le Temps, 10 novembre 1902)».

"A notre époque, les humbles courtisanes risquent toutes d'être arrêtées à leur poste par un agent des mœurs peut-être ivre et à qui l'Etat donne pleins pouvoirs. La crainte de la *prophylaxie* de la syphilis fait reconnaître cette surveillance et ces abus comme étant d'utilité publique.

«(La Revue Dorée, novembre 1902)».

THE REVENGE OF THE AUTHOR

Colin MacCABE
University of Pittsburgh

This essay is an attempt to bring into alignment two major and contradictory areas of my own experience. I have had few intellectual experiences which so deeply marked me as the introduction to the work of Roland Barthes in the late '60s. Its emphasis on the sociality of writing and the transindividuality of its codes has been a major and continuing gain in our understanding of literature and its functioning. At the same time I have always been uneasy about the attempt to abolish notions of authorship entirely and this uneasiness grew when I became actively involved in the making of films in the mid-eighties. The most general anxiety within the cast and crew of a film, not to mention the producer, is that the director knows what film he is making ; that there is an author on the set.

There is no more elegant statement of Barthes's opposition to the concept of the author than the extraordinarily influential essay entitled «The Death of the Author» which summarised many of the most powerful theses of S/Z. Barthes's concern, in both the brief essay and the major study, was to stress the reality of the textual : the contradictory series of relations that a text enters into with the writings that precede it. The project may seem to have something in common with the New Critical attack upon the author but its aims are very different. New Criticism sought to liberate the text's meaning from the unfortunate contingencies of an author's time and place.

Barthes's attempt is to liberate the text from meaning altogether. The author becomes for Barthes the privileged social instance of this meaning. The massive investment in the author which we witness in contemporary culture is for Barthes an investment in meaning, an attempt to stabilise the fragmentation of identity. Without the author as the crucial function which grounds and identifies the text, we could begin to emphasize how the text obliterates all grounds, all identities : «Writing is that neutral composite oblique space where our subject slips away, the negative where all identity is lost, starting with the very identity of the body writing».

Barthes emphasises the priority of language in writing and derides any aesthetic based on expression. All one is able to analyse in a text is a mixture, more accurately a montage, of writings and the writer's only activity thus becomes that of editor - regulating the mix of the writings. It is at the moment that we grasp the nature of the textual that we can also understand that the determination of the multiple writings that make up the text are to be focussed on the reader and not the writer : «The reader is the space on which all the quotations that make up a writing are inscribed without any of them being lost ; a text's unity lies not in its origin but in its destination.» But Barthes goes further than any orthodox kind of reception theory : «this destination cannot any longer be personal : the reader is without history, biography, psychology ; he is simply that someone who holds together in a single field all the traces by which the written text is constituted».

Where are we to locate this etiolated ghost of a reader liberated from identity ? How historically are we to place a reader without history, biography, psychology and how can we socially situate his or (as the lack of determination obviously includes gender) its emergence ? The answer is to be found in considering modernism as a response to educational and social developments which posed readership as a major problem. It is Derrida who has stressed a constant fear of writing in terms of the lack of control which an author exercises over the reader's construction of reading. Derrida's concern has been to indicate how this lack of control is general to all situations of language use. What Derrida does not stress, however, is the historicity of this problem ; the particular ways in which technological advances pose this problem in specific forms to which there are specific responses. The advent of printing radically altered the relations of writer and reader and our familiar category of author can be read in relation to that new technology. Whereas before printing all reading involves the prior transmission of an individual

text, printing suddenly produces an audience with whom the author is not, even in the attenuated relation of individual copying, directly related.

If we look back to the Renaissance we find that the etymologically prior meanings of the word stress the notion of both cause and authority without any special reference to written texts but it is in relation to the new technology of printing and the associated new legal relations that our own concept of author is elaborated. Once tied to the printed text, the national author of the vernacular languages replaces the classical authorities and replaces them by virtue of his individual power. There are few clearer examples of this process than Milton. It is rarely stressed that when Milton begins his famous attack on the parliament's attempt to regulate printing he explicitly excludes «that part which preserves justly every man's copy to himself» for its ordinance of June 14, 1643 was the first to properly recognise copyright. But Milton's interest in copyright and his minute concern with the exact details of his printed text make clear how the new category of author relates to legal and technological changes.

Most important, however, is the new relation to the audience which is thus figured. The dialogue implied in both the popular dramatic forms or the circulated manuscripts is replaced by a literal petrifying of meanings. Milton's first published poem, one of the prefatory poems to Shakespeare's second folio, uses the metaphor of the reader's turned into marble monuments to Shakespeare's «unvalu'd book». The audience may not be universal, may be fit though few, but it is certainly not an audience actively engaged in dialogue with the text. The act of composition is the poet's alone . Milton's blindness and the image of his solitary composition is almost an essential part of his literary definition. But the solitary author gains, in complementary definition, the possibility of a national audience.

When this conception is given a Romantic turn, the author ceases to authorize a national vernacular but the new definition in terms of the solitary imagination and local speech continues to presuppose, in its very definition, a potential national audience, although an audience now seen at odds with the dominant social definitions. What brought the category of both author and national audience under attack is the universal literacy of the nineteenth century and the production for the first time of a literate population. As the capitalist economy responds to this new market with the production of those mass circulation newspapers which herald the beginning of our recognisably modern culture, we enter a new historical epoch of communication and one in

which any author's claim to address his or her national audience becomes hopelessly problematic. For mass literacy spells an end to any such possibility. There is now no conception of the national audience not threatened by a vaster audience which will not listen; the traditional elite strategies that defined the audience by those who were excluded are irredeemably ruined by those who will simply not pay attention. It is this historical situation that is one of the crucial determinations of modernism when all universal claims for art seem fatally compromised. Barthes's fundamental aesthetic is one borrowed from the modernist reaction to this problem - a writing for an ideal and unspecified reader - for that reader who, in Nietzsche's memorable phrase is «far of» - that ideal Joycean reader devoting an entire life to the perusal of a single text.

There seems to me to be an historical explanation of why we get such a powerful resurgence of the modernist aesthetic in France and it is to be found in the delayed but very powerful impact of the consumer society in France in the decade from the mid-fifties to the mid-sixties. The fascination with, and distaste for, mass culture which runs through work as diverse as Barthes, the Situationists and the films of Godard indicates the extent to which the dissolution of the relations which supported traditional culture were widely felt and perceived. The paradox of modernism is that it fully lives the crisis of the audience while at the same time postulating an ideal audience in the future - fully exploring the slippage of signification, which becomes so pressing as a securely imagined audience disappears while, at the same time, holding out the promise of a future in which this signification will be held together. The form of this future ideal audience was conceived across a range of possibilities throughout the twentieth century. But after 1968 in France, however, the favoured solution was the alliance of avantgarde art and revolutionary politics which had marked postrevolutionary Russia and pre-Nazi Germany and which theorised the audience in terms of a political mandate authorised by a future revolutionary society.

Barthes's classless, genderless completely indeterminate reader is yet another version of the solution to the modernist dilemma, but it preserves the crucial relation of author and reader bequeathed by the national literary tradition. Indeed that preservation can be seen in the way that Derrida's project (closely related to Barthes) was so eagerly seized in the United States as a way of preserving the traditional literary canon against radical curricular reform. Foucault in an as famous, and almost contemporary article signals

this danger. Speaking of the concept of *écriture* and its emphasis on the codes of writing he warns that the concept «has merely transposed the empirical characteristics of an author to a transcendental anonymity» and that it thus «sustains the privileges of the author».

It is the case, however, that Foucault shares Barthes's commitment to those aspects of literary modernism that concentrate on the difficulty of the author's position. Beckett's «What matter who's speaking, someone said, what matter who's speaking» acts as a kind of epigraph for the essay. Despite Foucault's emphasis on the need to look beyond literature if we are to understand the functioning of the author, and despite his concern to trace the history of authorship, the entire article is still written with an emphasis on the untenability of the traditional Romantic valuation of the author as the originator of discourse. In Foucault there is no consideration of the new forms of education and entertainment which have rendered that position untenable but, in the same moment, have opened up new possibilities.

It is significant that when Foucault does mention the fact that he has limited his discussion of the author to the written word, he catalogues his omission in terms of painting and music: arts whose development is contemporary with, and indeed dependent on, the evolution I have sketched within national cultures. Foucault offers no discussion at all of the cinema which not only displaces the dominance of the written word but also introduces radical new relations between texts and audiences. This is, in some ways all the more surprising as a mere decade earlier *Les Cahiers du Cinema* had half-elaborated a new concept of the author in relation to cinema. I say half-elaborated because the *Cahiers* critics, Truffaut, Rohmer, Godard, Rivette never saw their task in theoretical terms. Their concerns were polemic and specific. Above all they were concerned to accomplish two logically unrelated tasks. The first was to dispute the importance of the script for the construction of a film. They saw the weakness of French cinema in terms of its overvaluation of the written element in film. And this over-valuation failed to take account of the *mise-en-scène*, the whole composition of film, in which design, lighting, shot sequences, acting were articulated together to provide the very specific reality and pleasure of the cinema. The foregrounding of the *mise-en-scène* was accomplished by emphasising the role of the *metteur-en-scène*, the director. This emphasis went hand in hand with the second task: the re-description of the huge archive of Hollywood cinema by selecting from its thousands of films a series of corpses which could be identified through the

consistent use of *mise-en-scène* - the consistency being provided by those directors Ford, Walsh, Hawks - the names are now familiar, who could be called 'authors'.

The project is thus curiously at variance with the literary use of the term 'author'. For Barthes, the author is the figure that is used to obscure the specificity of the textual, for *Cahiers* the author, while sharing the Romantic features of creativity, interiority etc. was the figure used to emphasize the specificity of the codes that went to make up the cinema. It is exactly that mix which makes for the interest and pleasure of those articles and no one was more elegant than Truffaut in his juxtapositions:

«You can refute Hawks in the name of Ray (or vice versa) or admit them both, but to anyone who would reject them both I make so bold as to say this: Stop going to the cinema, don't watch any more films you will never know the meaning of inspiration, of a view finder, of poetic intuition, a frame, a shot, an idea, a good film, the cinema». The emphasis of this sentence which is both Truffaut's and mine is the necessity of understanding film in terms of the relation between the fundamental articulations of the cinema (view finder, frame, shot) and the fundamental themes of great art (inspiration, poetic intuition, idea). The scandal of *Cahiers*, however, is that they insisted on the relevance of themes of great art to a form whose address to the audience neglected all the qualifications in terms of education, class and nationality which the various national cultures of Europe had been so concerned to stress. The interest of *Cahiers'* position is that it was a theory of the author produced both in relation to the materiality of the form but also, and this is crucial, from the point of view of the audience.

The attempts, in the late sixties and seventies, to develop *Cahiers'* concern with the materiality of the form and to analyse further the cinematic codes which *Cahiers* had been the first to bring into discursive focus, ran into inevitable epistemological and political impasses because they attempted to undertake this development without any recourse to the category of the author. The difficulties are clear in the pages of *Screen*, which most consistently attempted to carry out this theoretical project. The logic of the codes revealed in analysis was not located in any originating consciousness but was immanent to the text itself. The emphasis on the textuality of meaning independently of the conditions of either production or reception brought great gains but, like Barthes's project of the late sixties (to which it was very closely allied) it rested on very precarious epistemological ground constant-

ly veering between a freezing of the text outside any but the most general pragmatic constraints (provided by psychoanalysis) and collapsing it into a total relativism and subjectivism where the reading inhered in the reader.

Parenthetically one might remark that if you read closely in the pages of the *Screen* of this period, it is not clear that the category of author was ever abandoned according to the theoretical programme. Perhaps the most powerful single piece from that period - Stephen Heath's exemplary analysis of Orson Welles's *Touch of Evil* - brings formal and narrative determinations most powerfully together in the detective Quinlan's (Welles) attempt to keep control of his cane. When we consider the significance of the signifier 'cane' in Welles's own biography then it is obvious that Heath's text as we have it is radically incomplete, needing elaboration in terms of Welles's own life and his relation to the institutions of cinema.

Screen's aim of producing readings independently of the grounding of that reading within specific determinates of meaning was always suspect. If there was great importance in emphasising the potential polysemy of any text, its potential for infinitisation, and if there was fundamental significance in analysing the transindividual codes from which any text was composed, it is still the case that texts are continuously determined in their meanings. The question is how we are to understand those determinations without producing on the one hand an author autonomously producing meanings in a sphere anterior to their specific articulation, and on the other an audience imposing whatever meaning it chooses on a text.

It may be helpful in answering this problem to consider from a theoretical perspective the process of film-making. However, one is to understand the collectivities at work in the production of a written text, it is very obvious in the production of films that, at one very simple level, it is directly counter-intuitive to talk of one responsible author. Even a very cheap feature film involves thirty to forty people working together over a period of some six months and the mass of copyright law and trade union practice that has grown up around film has largely as its goal the ever more precise specification of 'creativity' - the delineation of areas: design, lighting, make-up, costume where an individual or individuals can be named in relation to a particular element of the final artefact.

However the experience of production relations within a film make clear how one can award an authorial primacy to the director without adopting any of the idealist presuppositions about origin or homogeneity which

seem to arise unbidden in one's path. If we are to talk of an audience for a film then, at least in the first instance, that audience cannot be theorised in relation to the empirical audience nor the readings which that audience produces. So varied are the possibilities of such readings and so infinite the determinations that enter into such a calculation that it is an impossible task. Indeed were it possible to calculate the readings produced by any specific film then the Department of reader-response would be the most important section of any film studio and Hollywood would be a less anxious place with much greater security of tenure.

Any future audience can only be approached through the first audience for the film - the cast and crew who produced it. It is the director's skill in making others work together to produce a film which is, of necessity, invisible at the outset which determines the extent to which the film will be successfully realised. It is the collective determination to make something visible which has not been seen before which marks the successful production of a film and it is insofar as the producers of the film are also its first audience that we can indicate the dialectic that does not place the author outside the text but within the process of its production. It might be further said that such an analysis provides an ethic which is certainly important, and may be crucial, in differentiating amongst the numerous productions of the new popular forms of capitalist culture. I venture to suggest that those elements in popular culture which genuinely mark important areas of desire and reflection are those where the producers have been concerned, in the first place, to make something for themselves. Where the determination is simply to produce a work for a predefined audience from which the producers exclude themselves, one will be dealing with that meretricious and toxic repetition which is the downside of the new forms of mechanical and electronic production. A further generalisation would be that genuine creativity in popular culture is constantly to be located in relation to emergent and not yet fully defined audiences.

The process of film making indicates not only how the moment of creation integrally entails the figuring of the audience but also how that audience is figured in relation to a reality which thus achieves social effectivity. This is a solution to the problem of realism which avoids both the trap of representation (which elides the effectivity of the textual) and the snare of endless textuality (which endlessly defers the text's relation to the real). It is the work of art's repositioning of the reader or viewer in relation to a

social reality which is thereby altered by that repositioning that allows the traditional heristic and oppositional claims of realism without its traditional epistemology.

It is considerations of this order that enable us to conceptualise the author as a contradictory movement within a collectivity rather than as a homogenous autonomous and totalising subject. If the process of film-making allows us an obvious way of grasping the author in a plurality of positions, it should not be taken as an empirical formula for the studying of authors. If one was to take a specific film and attempt to constitute the author in relation to this first audience one would be faced by the problem that the determinations on that audience multiply to a level which any exhaustive analysis is not simply technically but theoretically impossible. The usefulness of the film analogy, and the usefulness of the *Cahiers* critics who deliberately adopted a position similar to that of experienced technicians, is that it indicates the multiplicity of positions in which we must locate the author. It should not be thought, however, that the theoretical task is to specify a typology of positions which would then allow us to specify the determinations which would limit the possible meanings of the texts in relation to possible positions which which it could be produced and received. Such a dream of scientific rigour discounts the fact that our own position as reader is always present in any such calculation and the very fact of a future allows for positions as yet unaccounted for. It should be stressed at this point that infinity once again becomes a real term in the analysis.

The difference between this conception of infinity, however, and Barthes's is that whereas Barthes's is located in some atemporal and idealist account of meaning, this infinity is rooted in a historical and materialist account of signification. Marx so dominates our thinking about materialism that it may seem at first that any conception of infinite determinations is hostile to materialism. For over two millenia, however, it was the commitment to an infinity of worlds which distinguished materialist thought from the variety of religious views to which it was opposed. Indeed it may well be the case that Marx's own unwillingness to produce the philosophy of dialectical materialism was his own understanding of the centrality of infinity to any materialist philosophy.

If we are to understand the implications of these considerations for any practice of criticism there is no doubt that the only place to start is the most important example we have of materialist criticism Walter Benjamin's

fragments Charles Baudelaire : *A Lyric Poet in The Era of High Capitalism*. The opening pages are a stunning tour de force as Benjamin commences with an analysis of Baudelaire's physiognomy and its resemblance to a professional conspirator and then weaves in and out of the social and literary text as he moves from the taverns where the political conspirators gather to the question of the wine tax and how the tax relates to the poem on the ragpicker. He reintegrates the question of wine both into the social spectacle of Paris - as the drunk family weaves its way home and into its political economy - the vin de la barriere produced by the wine tax absorbs several social pressures which otherwise might threaten the government. Benjamin's method is to start with the doxa of nineteenth century life and to work through until connections begin to reveal themselves. Eschewing any theory of mediations he uses montage to imbricate the literary and social text. There is no question of judging this method in terms of cause and effect within a social totality (all of which categories in this context become idealist) - the crucial causal relation is between the analyst and the past and is a truly dialectical one in which the proofs of a reading develop in the analysis. Such methods are extremely alien to academic thought and it is not surprising that the academic Adorno was so repelled by this text. In that most discouraging of letters which he sends to Benjamin in November 1938 he takes almost personal exception to «that particular type of concreteness and its behaviouristic overtones» and warns Benjamin that «materialist determination of cultural traits is only possible if it is mediated through the total social process». But to imagine that the social process can be totalised is to misunderstand the living relation of the present which determines that the past can only be totalised for now - it has no totality in itself but rather an infinite number of possibilities vis a vis a future it cannot know but which will bring it to life.

Benjamin saw quite clearly that the lure of the notion of «totality», and its associated concept of mediation was simply an attempt to fetishise the past into a controllable finitude and to avoid the risks of scholarly engagement in the present. His reply to Adorno stresses the personal basis of his own study and his need to keep the contradictions of his personal concerns in tension with «the experiences which all of us have shared in the past 15 years». He distinguishes sharply between this productive contradiction and a «mere loyalty to dialectical materialism». Indeed so deep and productive is the opposition between the personal and the social that Benjamin refers to it as «an antagonism which I would not even in my dreams wish

to be relieved». And he goes on to state that «it is the overcoming of this antagonism which constitutes the problem of my study». It seems to me that his disagreement with Adorno was to dominate his thoughts for the short period of life that remained to him. The major text of that period is the fulgurant and elliptical paragraphs which compose the theses of the philosophy of history. I now find it impossible to read those paragraphs except as a prolonged and meditated reply to the betise of Adorno's letter. The constant opposition between the historicist and the historical materialist is only fully comprehensible if we read the text, in large measure, as an opposition between Adorno and himself. Every line of that remarkable text repays study but, for current purposes I want merely to quote the first half of the sixteenth thesis : «A historical materialist cannot do without the notion of a present which is not a transition, but in which time stands still and has come to a stop. For this notion defines the present in which he himself is writing history. Historicism gives the «eternal» image of the past ; historical materialism supplies a unique experience with the past.»

Benjamin here makes clear the extent to which the critic enters into a full relation with the past in which it is his or her present that reveals the past as it is for us. The crucial problem here is how we are to understand that «us». How does the critic's (and notice that the term must here be considered interchangeably with historian) personal constitution relate to any wider social collectivity. Where Adorno relies on concepts of totality and mediation to constitute a fixed social past, Benjamin, in the theses, uses relentlessly the concept of «class struggle» to locate us in a mobile social present. The virtues of the concept is that it emphasises contradiction and division, its weakness is that it is very doubtful that any current definition of class, either Marxist or sociological, will not limit its contents to a reductive notion of the economic. The rhetorical function that this concept plays in the theses cannot be sustained when it is given any substantial investigation. Benjamin would find himself limited to another form of the Adorno criticism from those who would demand « political correctness» in the present rather than «the total social process» in the past.

To elaborate Benjamin it would be necessary to build some notion of a social unconscious into the notion of class struggle. It is interesting that in early drafts of the Arcades project Benjamin had relied on Jung because it is Jung, of course, who does propose a trans-individual unconscious. Unfortunately Jung's concept of the collective unconscious is so historically unspecif-

ic that it is completely unequal to the task proposed. But the references to both Jung and Simmel are not to be condemned from the pious position of the orthodox Adorno. They indicate a dimension which must be added to notions of class struggle and which would radically transform that notion.

Without presuming on the content of such a transformation, one can indicate some of the effects of introducing the unconscious into the investigation of the past. The historical critic, the critical historian brings to the past the currency of his or her own epoch ; the effort to make the past speak must inevitably draw on resources of which the critic is unaware and which appear only in the construction of the past. The risks are considerable and there can be no question of guarantees. Benjamin remarked that each idea of the Arcades had to be wrested away from a realm in which madness reigns, a realm in which the distinction between the nonsensically individual and the significantly collective disappears. In this respect a critical work shares significant similarities with the creative work it analyses. The author finds him or herself in their audience.

Sociocriticism Vol. VII, 1 (N° 13) pp. 57-70
© I.S.I. Montpellier (France), Pittsburgh (USA)

LITTERATURE ET COMPLEXITE

Le plaisir et la valeur esthétique comme variables sociales

Carlo BORDONI

*Le vrai aspect social
dans la littérature est la forme.* György Lukács

1. Communication et valeur

Le plus grand effort produit par la critique contemporaine, dans ses différentes formulations et méthodologies, consiste à dépasser la conception idéaliste traditionnelle de l'art et de la littérature qui maintient une fracture entre la forme et le contenu d'une oeuvre.

Les recherches effectuées dans le domaine de la sociologie, de la sémiologie et de la psychanalyse, malgré leur intention commune, n'ont toutefois atteint aucun résultat définitif et chaque nouvelle tentative d'interprétation fait resurgir la vieille distinction entre les deux termes inconciliables. On ne peut alors les ignorer expressément ni déclarer officiellement que le problème ne se pose plus. Aucun volontarisme ne réussira jamais à remplacer l'évidence critique. Des observations comme celles de Tzvetan Todorov (1970), selon lequel «la même distinction entre forme et contenu doit être dépassée», nous semblent trop faciles : dans son approche sémiologique, Todorov ne réussit pourtant pas à rendre compte de cette totalité (sans aucun doute réelle) de l'oeuvre, sinon de manière imprécise.

Probablement le problème idéaliste de l'opposition entre forme et contenu pourrait se résoudre plus facilement si on prenait en considération un

détail anodin, à savoir que le «quoi» (contenu) varie en fonction du «comment» (forme). Cela signifie, logiquement, que les deux éléments ne peuvent être distinguables, ni pour autant dissociés : l'un renvoie à l'autre, ou encore *la forme est le contenu*.

Cette affirmation n'implique pas nécessairement que la «forme» (variable indépendante) soit plus importante que le «contenu» (variable dépendante). Le terme même de «forme», à ce point de l'analyse, semble plus approprié, du moment qu'il est très étroitement lié à l'enveloppe externe (et vide) de l'oeuvre. Le terme «communication» conviendra mieux que celui de 'forme', au sens que nous avons indiqué, de même le terme «valeur» correspondra davantage que «contenu». Malgré les apparences, il ne s'agit pas d'une simple querelle de terminologie, puisque la signification intrinsèque des nouveaux termes exclut toute idée de complémentarité, alors qu'elle était au contraire la caractéristique du binôme «forme-contenu».

Le terme «communication» est quelque chose de plus que le «comment» (pour reprendre la référence à Todorov), il renferme une autre information, de même importance, tout aussi évidente pour la logique communicative (dans l'acception propre du verbe de «rendre commun», «participer») que le «qui» en fonction de récepteur ; en d'autres termes, «communication» rend compte du *caractère social* des processus culturels : ainsi, ce qui était la forme de l'interprétation idéaliste a perdu son caractère abstrait et individuel pour revêtir celui qui est le sien, socialement déterminé.

La valeur, en tant que variable dépendante, exprime tout à la fois, le caractère social de la littérature et la qualité de la communication : *la communication est la valeur*.

La sociologie de la littérature, en se posant comme discipline autonome, a transformé la dichotomie «communication / valeur» dans le sens que la valeur passe à travers la communication pour exprimer un signifié qui est lui-même inclus dans le signifiant. Plus précisément elle passe dans le véhicule du système de communication choisi dont elle n'est plus distinguable. Cependant elle ne résout pas l'antagonisme dans la phase terminale de la communication, quand la valeur est placée comme base du culturalisme des groupes sociaux (Runcini, 1985).

A ce sujet Marshall McLuhan (1964) nous donne une explication intuitive contenue dans la célèbre formule «le médium est le message». Le moyen de communication, dans notre cas la littérature, coïncide ainsi avec le contenu informatif. En d'autres termes il ne peut pas y avoir opposition entre

communication et valeur, parce que les deux éléments se mêlent et que le moyen même existe en fonction de la valeur à communiquer (ou vice-versa).

On pourrait donc affirmer qu'il est nécessaire d'analyser le message (valeur) pour connaître le médium (la littérature). Jusqu'à présent les méthodes critiques traditionnelles ont suivi le chemin inverse ; elles ont étudié la littérature pour en extraire une valeur.

Toujours en suivant l'itinéraire traditionnel de la critique (et en général de la plupart des méthodologies esthétiques récentes), on assiste à une évaluation inadéquate, parce qu'en réalité trop vague, d'une catégorie importante qui est celle du «plaisir esthétique». A la base de toute justification esthétique classique et de tout procédé de jouissance artistique et littéraire, le plaisir esthétique (lorsqu'il n'a pas été délibérément ignoré, parce que rationnellement injustifiable) a bénéficié de surestimations de nature idéaliste, ce qui l'a inexorablement rattaché à des problématiques de type individuel qui naissent davantage de la sensibilité personnelle et du raffinement perceptif et qui ne pouvaient être expliquées en termes sociaux.

La théorie sociologique des procédés culturels, pour ne pas courir le risque d'être reléguée au nombre des interprétations mécanistes (et donc non exhaustives) des phénomènes, doit combler plusieurs lacunes parmi lesquelles se trouve au premier plan le problème du plaisir esthétique.

De plus il s'agit d'une question de nature qualitative, qui apparaît difficilement conciliable avec les méthodes des sciences sociales, où souvent on privilégie les aspects quantitatifs du phénomène.

Toutefois à travers les différentes indications qui proviennent de la théorie de l'information et de la communication, il apparaît vraisemblable que le plaisir esthétique soit d'une certaine façon rattaché à la probabilité de l'événement communicatif. Ainsi, uniquement ce qui est prévisible ou intuitif, ce qui correspond à l'attente du bénéficiaire est en mesure de provoquer du plaisir. Le caractère prévisible de certains textes (comme ceux de la paralittérature), malgré l'absence de qualité (valeur), est la cause déterminante d'un plaisir qui est lié à la lecture et qui se renouvelle malgré la répétition et l'incapacité d'enfreindre certaines règles définies.

Le plaisir, en tant que satisfaction intime perçu à travers les sens, apparaît comme élément de stabilisation plutôt que de complexification, auquel correspondent un contenu informatif réduit et une faible originalité (en prenant le degré de complexité informationnelle comme «originalité», Moles, 1972). En définitive le plaisir esthétique va dans le sens de l'entropie

(mesure de dégradation, probabilité qui conduit vers la certitude) ; il tend vers la stabilisation du système culturel et, de là, du système social.

Toutefois Moles distingue deux types d'information à l'intérieur du message : l'information sémantique, qui est traduisible et communique un sens, et l'information esthétique qui est intraduisible et qui détermine des états internes de plaisir esthétique. « Dans une pièce de théâtre — écrit Moles — l'argument, l'action, l'histoire racontée appartiennent à l'information sémantique, les structures grammaticales, les implications logiques, y appartiennent également. Le jeu des acteurs, la chaleur de leur voix, l'expression, la richesse de la mise en scène, appartiennent à l'information esthétique... Une pièce de théâtre peut avoir une action incohérente, illogique, ou même dépourvue de sens, ce qui en accroît l'originalité sémantique, ou au contraire logique, rigide, inévitable, prévisible, ce qui diminue celle-ci — et la rend plus facile à suivre — sans réagir sur l'information esthétique qui, elle aussi, peut être grande ou petite, trop grande ou trop petite par rapport au débit optimum d'information assimilable par le spectateur moyen » (Moles, 1972, p. 200). Ceci expliquerait la « chance » esthétique de plusieurs oeuvres d'avant garde et de la peinture abstraite, dont le contenu informatif sémantique réduit n'empêche pas la valeur esthétique.

2. De la redondance comme valeur esthétique

La nature de système de l'oeuvre d'art est évidente : considérée dans son ensemble, elle apparaît homogène ; considérée du point de vue de ses composants (paroles, images, langage), elle est hétérogène et contradictoire. « L'organisation est un complexe de variété et d'ordre répétitif (redondance) — écrit Atlan (1979) — elle peut être aussi considérée comme un compromis ou une conjugaison entre le maximum de variété et le maximum de redondance ».

Ou encore, selon une définition chère à la théorie des systèmes (Von Bertalanffy, 1968), que le tout (l'oeuvre) est quelque chose de plus que la somme de ses composants. C'est sur ce quelque chose de plus qu'il convient de poursuivre les recherches, si nous voulons vraiment expliquer la valeur esthétique d'une oeuvre, en souligner la spécificité qui la rend homogène et exceptionnelle à nos yeux.

Décomposer le mécanisme, en se limitant à examiner chaque partie démembrée, comme s'obstine à faire la sémiologie et la linguistique structu-

rale, n'aide pas à expliquer la complexité de l'oeuvre. Toute opération critique sur le signe et sur le langage est une autopsie : elle peut dévoiler les causes de la mort, sans rendre compte de la vie.

Le fonctionnement de ce merveilleux jouet, sa vitalité, sont dus à l'ensemble des relations qui existent entre les différentes parties internes, elles-mêmes en relation avec l'extérieur, le social.

Les relations et les interrelations tendent à créer (quand l'oeuvre est réussie) une organisation. L'organisation est qualitativement quelque chose de différent de l'ensemble des relations. L'interaction est en effet quelque chose de mécanique, unicasuel : elle répond à une logique élémentaire du type « stimulus-réponse », nouveau stimulus et ainsi de suite. Dans la théorie de l'information ce processus unicasuel est fourni par le principe de feed-back, ou de rétroaction, le renvoi à la source d'une nouvelle information, la réponse, le signal de réception ou une modification du message envoyé. Dans l'organisation, qui correspond à une complexification des interactions, le lien est multidimensionnel, uni en étroite dépendance à d'autres liens, avec lesquels il forme une unité harmonieuse.

Les affinités avec le domaine musical apparaissent évidentes ; la séquence des notes d'une mélodie correspond à une logique de relations ; une séquence d'accords est déjà une organisation.

« L'organisation — selon Edgar Morin — lie de façon interrelationnelle des éléments ou événements ou individus divers qui dès lors deviennent les composants d'un tout. Elle assure solidarité et solidité relative à ces liaisons, donc assure au système une certaine possibilité de durée en dépit de perturbations aléatoires. L'organisation donc : transforme, produit, relie, maintient » (Morin, 1977, pp. 103-104).

On pourrait maintenant observer comment le principe de la redondance fait partie des éléments fondamentaux de la communication littéraire. La redondance, décrite aussi comme le degré d'inutilité de l'information, exprime tout élément complémentaire qui n'ajoute rien de nouveau au contenu informatif au sens strict. Dans la théorie de l'information, la redondance (R) se définit avec la formule $R=1-h$, où « h » est l'entropie relative. « R » peut varier de zéro à un : il correspond à zéro quand le message est particulièrement efficace ; à un, quand le message est inutile parce que trop redondant. Nous rappelons que Moles (1972) indique dans le langage anglais courant une présence de redondance moyenne d'environ 50 pour cent. Le message dépourvu par excellence de toute redondance (et considéré de ce fait particulièrement effi-

face et économique) est le message télégraphique. Mais un texte sans redondance se limite à l'information fonctionnelle et oublie une bonne partie du contenu esthétique : la fonction de la redondance apparaît donc liée à la construction complexe de l'information et produit ainsi la qualité de l'information.

L'exemple des caractères chinois cité par Robert Escarpit apporte quelques éclaircissements à ce sujet :

«Il peut arriver que lorsque la complication formelle d'un signifiant est telle qu'il est peu maniable (ce qui est une cause d'erreur au niveau de la source), on en élimine les symboles redondants pour n'en garder que les traits pertinents, c'est-à-dire les éléments qui le rendent aisément reconnaissable. C'est ce qui se produit quand on simplifie une orthographe. L'exemple le plus typique est celui des caractères chinois classiques dont la redondance a été délibérément réduite par le Japon et par la Chine populaire aux fins d'utilisation dans la presse et le livre... On pourra arguer qu'il a perdu tout de même quelque chose de sa valeur esthétique, or l'esthétique est incontestablement une forme de la communication» (Escarpit, 1976, pp. 38-39).

Il s'ensuit que l'élimination de la redondance se traduit aussi, d'une certaine mesure, par une réduction de la capacité communicative d'une source.

En transposant les considérations d'Escarpit au sujet de la redondance sur le plan littéraire, il apparaît évident que la redondance perd toute connotation négative. Considérée comme une intrusion anti-économique dans la fonctionnalité de la communication, la redondance se révèle au contraire responsable de l'attribution de valeur esthétique d'un message, une valeur que seule la redondance, grâce à ses nuances, ses répétitions, ses insistances, est en mesure de révéler. Ceci devrait nous amener à réfléchir sur la position antithétique d'information et de littérature : sur l'exigence purement fonctionnelle, concise et sèche, de la transmission du message dans le domaine de l'information, pour laquelle l'économie et la rapidité de la transmission devient une question fondamentale.

La redondance, dans ce contexte, là où elle n'est pas indispensable à cause de la présence de «bruit» (nécessité de répéter le message afin d'augmenter la certitude de réception), ne mesure que le degré d'inutilité du texte. Inversement, dans le contexte littéraire ou artistique, elle indique le degré de «valeur» ou de complexification de sens du texte. Cela, même si une telle redondance se limite à la pure et simple itération de l'énoncé : «amour, amour», répété plusieurs fois ; comme ferait une ligne de couleur qui revient de façon

rythmique sur la toile. Sa fonction, comme chacun sait, n'est pas purement esthétique ou formelle, mais elle indique un signifié qui n'apparaît pas immédiatement perceptible, qui se laisse plutôt deviner. Edgar Morin nous dit que «la redondance nous indique que le nouveau ne peut s'inscrire que sur du déjà connu et du déjà organisé ; sinon le nouveau n'arrive pas à être du nouveau et retourne au désordre» (Morin, 1977, p. 351).

La redondance est liée à la transmission de la valeur esthétique. Ou, autrement dit, un produit culturel d'une certaine valeur esthétique ne peut pas être dépourvu de redondance. Mais cela a d'autres effets : elle provoque la «complexification» de l'information, son «ambiguïté» et enfin, son caractère imprévisible. Paradoxalement, plus la redondance augmente, plus important devient l'effet neguentropique du système auquel appartient le produit culturel.

Ainsi nous obtenons que le plaisir esthétique et la valeur esthétique sont des représentations d'entités inversement proportionnelles : il s'ensuit que, tout en admettant des oeuvres capables de produire un plaisir esthétique et pourvues d'une remarquable valeur esthétique, une augmentation éventuelle de cette dernière ne pourra jamais se traduire par la capacité de l'oeuvre à produire un plus grand plaisir chez le bénéficiaire. Une belle oeuvre n'est pas une oeuvre complexe.

Il nous reste à considérer la fonction qu'exerce, en ce domaine, une autre variable indépendante comme le «bruit» (noise). Sur la valeur positive du bruit en tant que créateur de neguentropie, Atlan s'est déjà prononcé («Le principe de bruit organisationnel ou de complexité par le bruit dans ce contexte veut dire que le bruit réduisant les contraintes dans un système en augmente la complexité», Atlan, 1979, p. 81), en renversant ici aussi une des définitions évidentes de la théorie de l'information, selon laquelle le bruit serait un obstacle objectif et aléatoire à la transmission (économique) du message. Les théories les plus récentes, qui ne concernent pas seulement le domaine informationnel, tendent au contraire à reconnaître au bruit une fonction centrale de moteur de la complexité : élément étranger qui «dérange» le système et entraîne la recherche d'équilibre sur de nouvelles bases ; un facteur déséquilibrant et innovateur qui se charge de tous les progrès, à partir du domaine de la physique jusqu'à celui de la sociologie.

Le bruit est en définitive l'intervention «casuelle» qui modifie une organisation et lui donne la forme que nous connaissons, la structure évolutive adéquate.

Dans le domaine littéraire le bruit est comparable au substrat idéologique ; présent dans chaque texte, il dérange la transmission objective du message culturel, en le modifiant au-delà des intentions de l'auteur, ou en le dénaturant au point de le transformer en « autre », par rapport à l'idée originelle. Comme tout autre bruit, le bruit idéologique est porteur d'un nouveau signifié, même involontaire, capable de déséquilibrer le système littéraire, intérieur ou extérieur à l'oeuvre (suivant son degré innovateur), et de le conduire sur de nouvelles bases. En un mot, l'idéologie exerce une fonction néguentropique d'importance fondamentale pour la transmission de l'information littéraire ou artistique. Ce n'est pas par hasard que Morin nous rappelle que « l'information ne peut naître qu'à partir d'une interaction entre une organisation générative et une perturbation aléatoire ou bruit. Ergo l'information ne peut se développer qu'à partir du bruit » (Morin, 1977, p. 350).

Du moment que la complexité ne peut être mesurée qu'en termes qualitatifs, la littérature — produit complexe — ne peut pas se poser uniquement en termes de message ou d'information. Sa nature complexe est telle qu'elle nous fait penser plutôt à une organisation où l'information, la redondance, le bruit et la probabilité jouent un rôle important et positif dans la formation d'un équilibre stable.

3. Vers une théorie esthétique complexe

L'observation de Ludwig Von Bertalanffy (1968) nous amène à prendre en considération la possibilité d'une relecture de la théorie générale des systèmes dans une perspective littéraire. Ou bien qu'arrive-t-il si nous postulons une équivalence entre société et littérature ?

Peut-il en dériver une théorie des systèmes applicable à la production culturelle ? Dans le cas d'une réponse positive on assisterait à la formulation d'une théorie révolutionnaire de la littérature, qui aurait le mérite — entre autres — de répondre à une exigence « sociologique » précise à l'intérieur des études de ce secteur, où elle est restée jusqu'à présent, plus une « *petitio principii* » qu'une méthodologie applicative.

De plus elle consentirait (contrairement aux méthodes quantitatives) d'entrer dans le spécifique littéraire (le texte), à travers une méthodologie sociologique.

Si elle était applicable, elle deviendrait la méthode la plus pure de sociologie de la littérature, et satisferait les différents critiques qui depuis des années déplorent l'absence d'une méthodologie d'analyse adéquate.

Nous l'avons qualifiée de « pure », car elle se suffit à elle-même n'ayant pas besoin de recourir à l'intégration d'autres sciences parallèles (comme la sémiologie, la psychanalyse, la linguistique, l'anthropologie culturelle).

Naturellement l'explication que l'on donne des phénomènes littéraires, à travers la théorie des systèmes, est principalement de nature sociologique : si elle est fonctionnelle, comme cela apparaît sur le plan épistémologique et technique, elle peut se révéler le moyen pour l'application de principes rigoureusement sociologiques à la littérature et à l'art, en suivant un procédé inverse par rapport à celui employé par d'autres méthodologies socio-littéraires, comme le structuralisme génétique (Goldmann, 1964). Avec la théorie systématique de la littérature on part d'une oeuvre, d'un roman, d'un tableau, pour arriver à expliquer les genres, les courants littéraires et artistiques, les tendances culturelles d'un siècle.

Il est impossible de procéder inversement. Jürgen Habermas remarque que Winch n'a pas réussi à « démontrer avec des raisons logiques que la communication linguistique a un agir social » (Lanzara-Pardi, 1980, p. 167).

Ce qui nous permet de souligner que pour la théorie systématique de la littérature aussi, il ne suffit pas d'appliquer la théorie générale des systèmes pour que l'exigence sociologique soit satisfaite. *Il est nécessaire de démontrer que la littérature est un « agir social »*, et de ce fait l'emploi de méthodologies propres aux sciences sociales apparaît justifié.

Il est donc primordial dans le cas d'une éventuelle explication systématique de cette théorie, de reprendre « ab ovo », les concepts de littérature et société, de littérature comme institution sociale (cf. Dubois, 1978) et de définir exhaustivement les termes du problème, sans poser comme axiome le vague rapport littérature/société qui est à la base de toutes les recherches effectuées précédemment dans le domaine de la sociologie de la littérature.

Si on démontre que la littérature est une forme d'action sociale, il sera alors plus facile d'appliquer, bien qu'avec prudence, les méthodes de la recherche sociale. L'originalité de cette théorie réside non seulement dans son extension pure et simple au domaine littéraire, mais aussi dans les façons d'adaptation de la théorie générale des systèmes au champ littéraire.

THEORIE DE LA RELATION. «L'objet se définit par les relations dans lesquelles il se trouve» (Lanzara-Pardi, 1980, p. 15). Ainsi dans le cas de l'oeuvre d'art ou de l'oeuvre littéraire (objet) la définition est en rapport aux lecteurs. S'il n'en était pas ainsi, elle n'aurait pas de sens. La structure interne de l'objet — langage écrit, visuel, sonore — est en relation avec l'observateur qui en détermine continuellement le sens. Le contexte détermine le plaisir esthétique, c'est-à-dire qu'il reconnaît la particularité artistique. Le système tout entier définit le produit culturel (tendance culturelle) par rapport à l'objet. D'un point de vue socio-culturel, l'effet produit par le système par rapport à l'objet, peut être indiqué comme *dominance de champ* : l'effet augmentera proportionnellement au nombre des observateurs et des objets.

THEORIE DE L'OBSERVATEUR. L'observateur peut être fourni par le groupe social (le public) qui se met en rapport avec l'oeuvre, ou bien il peut s'agir de l'auteur. L'observateur ne peut être limité quantitativement : on part d'un individu (quand il coïncide avec l'auteur ou le lecteur) et l'on continue. En définitive l'auteur est le premier observateur, mais le système de relations qui se crée par rapport à l'oeuvre n'est pas suffisant pour déterminer la reconnaissance, que l'on obtient seulement en développant la complexité horizontalement et verticalement. Dans le développement horizontal (ou spatial) nous pouvons augmenter le nombre des observateurs et des groupes sociaux complexes (parmi lesquels l'auteur et le groupe social auquel il appartient), par rapport à l'oeuvre ou à un ensemble d'oeuvres (genre) ; nous établissons de cette façon la reconnaissance ou valeur culturelle (*dominance de champ*) d'un moment historique donné.

Dans le développement vertical (ou temporel) nous pouvons augmenter le nombre des alternances historiques des groupes d'observateurs (publics différents dans le temps), qui se sont succédés au moment de la création de l'oeuvre et établir ainsi une ligne de développement complexe où les valeurs interagissent et créent une tendance culturelle (succès de l'oeuvre), que l'on pourrait définir *tendance de champ* (en opposition à la *dominance de champ*).

Si le lecteur et l'observateur sont sur le même plan, nous pouvons dire que :

- Le lecteur et l'observateur de l'oeuvre sont les constructeurs du système.
- Il n'y a pas de différence, sociologiquement, entre l'auteur et le lecteur.

- Le procédé d'observation est le même chez les deux.
- Le lecteur effectue une espèce de récréation de l'oeuvre au moment de la lecture.
- Le lecteur reçoit des informations du texte, et en modifie le système d'importance, tout comme l'auteur (phénomène de *feed-back* ou de *rétroaction*).

Par rapport aux théories sociologiques précédentes, on peut synthétiser les nouveautés produites par une théorie complexe de la littérature en deux points fondamentaux :

- Dans la théorie complexe appliquée à la littérature, l'auteur est sur le même plan que le lecteur-bénéficiaire de l'oeuvre. Tous les deux font fonction d'observateur. Cela signifie, en d'autres termes, que l'on a dépassé le rapport traditionnel AUTEUR → ŒUVRE → PUBLIC, de type linéaire, unidirectionnel, pour le remplacer par le rapport ŒUVRE ↔ PUBLIC.

Il s'agit de différents systèmes d'importance, qui interagissent : au fond, l'auteur est lui aussi, à sa façon, un lecteur, bien que privilégié, de l'oeuvre. Cela posé, il devient aisé d'en déduire un second corollaire :

- Selon la théorie complexe, étant donné le rapport entre l'observateur et le texte (objet), l'auteur aussi reçoit des informations du texte et redéfinit sans cesse ce rapport avec celui-ci. C'est-à-dire que le rapport auteur-oeuvre n'est plus univoque et à sens unique.

Si l'observateur est un constructeur de systèmes qui sélectionne le matériel mis à sa disposition, alors il est évident que la distinction entre auteur et public n'a pas d'importance pour le système, puisque tous les deux contribuent à le créer. Au contraire l'auteur finit par faire partie du public (entendu comme observateur), et par avoir la même importance en ce qui concerne le sens social de l'oeuvre. On remarquera une semblable remise en question du privilège de l'auteur pratiquée par la sociologie marxiste, où l'auteur — en mettant en évidence certaines qualités qui sont déjà *in nuce* dans la société même, est celui qui «rend sensible l'essence». G. Lukács (1948) précise cependant que cela ne signifie pas du tout limiter ou diminuer les mérites de l'artiste.

Ni le système d'importance de l'auteur a une importance déterminante (toujours d'un point de vue sociologique) puisque la sociologie de la littérature doit remplir son devoir principal, qui consiste à répondre à la question : *Qu'est-ce que l'auteur nous communique avec cette oeuvre ?* et non pas «Qu'est-ce qu'il veut ou avait l'intention de communiquer ? Comme c'est le

cas des méthodologies classiques, où on a tendance à recréer ou à rechercher, dans une intention philologique, le sens premier des contenus dans le contexte d'une production individuelle.

En définitive l'oeuvre acquiert un sens, socialement important, par suite de ces relations avec les lecteurs qui, seuls, en déterminent la reconnaissance comme oeuvre d'art, bénéficiant en même temps des contenus communicatifs et en modifiant continuellement les valeurs. Ce qui ne signifie pas nier la valeur de l'auteur ou en effacer la présence dans le domaine des études de sociologie de la littérature, mais seulement replacer sa fonction à un niveau socialement et culturellement important.

AUGMENTATION DE COMPLEXITE. Le système littéraire est vivant ou ouvert, quand l'oeuvre peut circuler, c'est-à-dire lorsqu'elle peut être en contact avec plusieurs observateurs : en un mot, quand elle résume sa fonction sociale de communication d'un sens. Nous insistons sur communiquer, puisque le système ne peut pas produire d'effets si ce n'est par rapport à l'observateur.

«Le passage d'un niveau à un autre plus élevé d'organisation est bien de complexité organisée» (Lanzara Pardi, 1980, p. 86), pourrait enfin expliquer la plus grande complexité de plusieurs oeuvres à l'intérieur d'un même genre littéraire. Par exemple la fracture apparemment inexplicable entre le roman bourgeois classique du XIX siècle et le roman moderne, que Lukács (1954) n'explique qu'à travers une vague accusation de dégradation, de décadence, de fermeture de perspectives, mais qui pourrait être la conséquence d'un passage à niveau plus élevé de complexité.

Ce passage aussi n'est pas occasionnel, mais il répond à de précises modifications de la société (où les systèmes d'importance de l'observateur changent). Donc la prétention de les expliquer avec le même critère précédent, comme dans le cas du roman bourgeois classique, constituerait une évidente réduction de complexité.

(trad. de Marie-Hélène Bianchini)

BIBLIOGRAPHIE

- ATLAN, H., *Entre le cristal et la fumée. Essai sur l'organisation du vivant*, Paris, Le Seuil, 1979.
- BERTALANFFY, L. VON, *General System Theory*, New York, Braziller, 1968.
- BORDONI, C., *Letteratura e complessità. Sociologia, epistemologia e informazione*, Napoli, Dick Peerson, 1988.
- BRILLOUIN, L., *La science et la théorie de l'information*, Paris, Masson, 1959.
- CASTORIADIS, C., *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Le Seuil, 1975.
- COSTA DE BEAUREGARD, O., *Le second principe de la science du temps ; entropie, information, irréversibilité*, Paris, Le Seuil, 1963.
- DUBOIS, J., *L'institution de la littérature*, Bruxelles, Labor, 1978.
- DUPUY, J.-P., *Ordres et désordres. Enquête sur un nouveau paradigme*, Paris, Le Seuil, 1982.
- ECO, U., *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962.
- ESCARPIT, R., *Théorie générale de l'information et de la communication*, Paris, Hachette, 1976.
- GOLDMANN, L. *La création culturelle dans la société moderne*, Bruxelles, Unesco, 1968.
- GOLDMANN, L., *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964.
- JACOB, F., *La logique du vivant. Une histoire de l'hérédité*, Paris, Gallimard, 1970.
- KÖHLER, E., *Le hasard en littérature, le possible et la nécessité*, Paris, Klincksieck, 1987.
- LANZARA G. F.-PARDI F., *L'interpretazione della complessità*, Napoli, Guida, 1980.
- LUHMANN, N., *Gesellschaft und Semantik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1980.

- LUKACS, G., *Karl Marx und F. Engels als Literaturhistoriker*, Berlin, Aufbau Verlag, 1948.
- LUKACS, G., *Beiträge zur Geschichte der Aesthetik*, Berlin, Aufbau Verlag, 1954.
- MACHEREY, P., *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspero, 1966.
- MCLUHAN, M., *Understanding media*, New York, McGraw-Hill Book Co., 1964.
- MOLES, A., *Théorie de l'information et perception esthétique*, Paris, Denoël-Gonthier, 1972.
- MORIN, E., *La Méthode 1. La nature de la nature*, Paris, Le Seuil, 1977.
- MORIN, E., *La Méthode 2. La vie de la vie*, Paris, Le Seuil, 1980.
- MORIN, E., *La Méthode 3. La connaissance de la connaissance*, Paris, Le Seuil, 1986.
- RUNCINI, R., *Lineamenti di sociologia della letteratura*, Napoli, Sapere, 1985.
- TODOROV, T., *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Le Seuil, 1970.
- TODOROV, T., *La notion de littérature*, Paris, Le Seuil, 1987.
- ZIMA, P. V., *Manuel de sociocritique*, Paris, Picard, 1985.

Sociocriticism Vol. VII, 1 (N°13) pp. 71-79
 © I.S.I., Montpellier (France), Pittsburgh (USA)

TEXTE ET EXTRATEXTE AUX ENVIRONS DE 1840

Graziella PAGLIANO

Si l'on veut prendre pour objets d'étude des œuvres littéraires ayant pour actants des œuvres d'art, dans le but de les considérer comme des discours littéraires portant sur la fonction de l'art et de la littérature, à rapprocher des discours de la critique, portés au même moment sur le même sujet¹, l'on peut remarquer l'importance attribuée au cours du XIXe siècle aux thèmes du succès commercial de l'art et du succès de l'art commercial. Il s'agit en effet d'un phénomène important à l'époque, sur lequel d'ailleurs l'on a déjà beaucoup écrit. Ainsi dans un ouvrage célèbre de Balzac, les *Illusions perdues* (1837-1843), que nous pouvons rappeler rapidement, les mécanismes de l'édition et du journalisme apparaissent clairement dans leur fonctionnement autonome, qui produit des règles particulières que tout individu doit apprendre à connaître. Leur pouvoir repose sur l'intérêt économique auquel tout le monde tend, à l'exception du petit groupe du Cénacle qui se consacre exclusivement à l'élaboration de découvertes scientifiques, philosophiques et littéraires².

À côté des éléments du livre relevés par Lukács (perte d'énergies, transformation de la littérature en marchandise et capitalisation de l'esprit³, ou encore de la recherche sur les idées de Balzac qui y sont contenues, nous aimerions souligner un autre aspect de ce texte.

Le thème des implications économiques de la production littéraire qui, à cause de la corruption de la critique, ne permettent plus de distinguer une analyse authentique des qualités et des défauts d'une œuvre des éloges ou des attaques obtenues contre paiement, ce thème figure chez d'autres écrivains