

## Qu'est-ce qu'un auteur ?

Cours de M. Antoine Compagnon

### 1. Introduction : mort et résurrection de l'auteur

Le titre de ce cours est inspiré d'un fameux article de Michel Foucault, " Qu'est-ce qu'un auteur ? ", texte d'une conférence donnée en février 1969 à la Société française de Philosophie. Elle venait peu après un article non moins fameux de Roland Barthes, au titre plus fracassant, " La mort de l'auteur ", publié en 1968. Ces deux textes, qui ont figuré parmi les pages les plus photocopiées par les étudiants de lettres avant de devenir disponibles, bien plus tard seulement, dans des recueils posthumes (Barthes, *Le Bruissement de la langue*, 1984 ; Foucault, *Dits et écrits*, 1994), énonçaient le *credo* de la théorie littéraire des années 1970, diffusée sous le nom de post-structuralisme, ou encore de déconstruction.

Au départ, ces deux critiques étaient animés par un mouvement d'hostilité à l'égard de l'histoire littéraire lansonienne (de Gustave Lanson, le promoteur, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, de l'histoire littéraire à la française), dont ils contestaient la domination dans les études littéraires à l'université. Ils s'opposaient à la littérature considérée en relation avec son auteur, ou comme *expression* de son auteur, suivant une doctrine résumée dans le titre courant des thèses de lettres : *X, l'homme et l'oeuvre*. Avant Lanson, cette vulgate était identifiée depuis longtemps à Sainte-Beuve, le premier des critiques au XIX<sup>e</sup> siècle : Proust s'élevait contre sa méthode biographique dans le titre bien connu de la première ébauche de la *Recherche : Contre Sainte-Beuve*. " Qu'importe qui parle ", s'écriait assez brutalement Foucault pour commencer, " quelqu'un a dit qu'importe qui parle ". Ce faisant, il citait Beckett, non sans ironie puisque, au moment de proclamer l'anonymat de la parole dans la littérature contemporaine, il en empruntait la formulation à un auteur canonique. Ainsi la prise de position critique de Barthes et de Foucault, si elle les dressait contre la descendance de Sainte-Beuve et Lanson, signalait-elle d'emblée qu'elle se voulait en phase avec la littérature d'avant-garde, celle d'un Beckett, ou encore d'un Blanchot, qui avaient décrété la disparition de l'auteur, défini l'écriture par l'absence de l'auteur, par le neutre, environ deux décennies plus tôt. Foucault continuait en donnant un tour politique à une idée très blanchotienne : " l'écriture d'aujourd'hui s'est affranchie du thème de l'expression " (Foucault, 1994, p. 792-793). Une théorie littéraire a souvent tendance à ériger en universaux de la littérature ses préférences ou complicités du moment. L'opposition à la tradition critique, l'adhésion à l'avant-garde littéraire : telles étaient donc les deux prémisses de la mort de l'auteur.

Si je commence par évoquer ces articles-manifestes de

Barthes et Foucault en 1968 et 1969, c'est pour vous rappeler que la question de la place à faire à l'auteur est l'une des plus controversées dans les études littéraires. Parlant cette année de l'auteur, de la nature et de la fonction de la notion d'auteur dans les études littéraires, dans la critique littéraire, l'histoire littéraire, l'enseignement de la littérature, la recherche sur la littérature, nous allons faire de la théorie de la littérature - suivant le titre de ce cours -, au sens où nous allons réfléchir ensemble sur les conditions de ces études, critique, histoire, enseignement, recherche littéraires. Nous allons faire de la " critique de la critique ", et aussi de l'histoire des notions critiques, manières d'y voir plus clair dans ce que nous faisons lors que nous nous référons couramment à l'auteur, lorsque nous utilisons ce terme et cette notion sans distance critique, comme s'ils allaient de soi. Le plan du cours allie des considérations plus historiques et des considérations plus théoriques, dans le but de décrire, de définir l'auteur par autant de moyens. Il y a toute une série de termes voisins qu'à la faveur de cette réflexion nous analyserons en chemin, tels que *biographie*, *portrait*, du côté de la critique beuvienne, ou *intention* - qui est probablement la notion la plus importante et la plus difficile, renvoyant au rôle donné à l'auteur dans l'interprétation des textes -, ou *inspiration*, pour désigner les notions anciennes de la poésie, ou *signature*, *propriété*, *droit d'auteur*, pour renvoyer cette fois au statut moderne de l'auteur depuis les Lumières, ou encore toute la série des transgressions, *plagiat*, *parodie*, *pastiche*, qui, *a contrario*, permettent de mieux saisir la notion positive d'auteur.

Avec Barthes et Foucault, nous partons des débats et enjeux récents relatifs à l'auteur. C'est parce que notre projet est double : d'une part reconstruire l'histoire d'une notion littéraire (analyser les continuités et les changements de signification de cette notion dans l'histoire) ; d'autre part confronter cette notion avec la littérature et les études littéraires d'aujourd'hui (apprécier sa compatibilité avec l'état actuel des questions littéraires et plus généralement culturelles). Je mets donc d'abord l'accent sur l'actualité (ou sur l'histoire récente : les idées de Barthes et Foucault, que l'expérience des décennies ultérieures n'a pas, il me semble, désavouées, qu'elle a au contraire confirmées), avant de remonter dans le temps une fois muni d'une problématique, c'est-à-dire d'un cadre de questions à poser. Comme pour toutes les notions philosophiques, il existe une époque de transition à partir de laquelle elles nous sont accessibles immédiatement, car elles

n'ont plus radicalement changé de contenu depuis lors. Ce tournant historique de la modernité philosophique s'étend, suivant les notions, sur la période 1750-1850, des Lumières au romantisme. Quant à l'auteur, cela signifie que depuis les Lumières (l'avènement du droit d'auteur) et le romantisme (l'avènement de la critique beuvienne), la notion juridico-esthétique en question a connu, malgré les variantes, une certaine stabilité, et que le débat sur sa pertinence dans l'étude littéraire a été continu. Nous tenterons de combiner de manière dialectique une réflexion sur les problématiques contemporaines et une reconstruction historique. Il ne s'agira donc pas seulement de retracer l'évolution de la notion d'auteur, ou d'observer les changements historiques de paradigme pouvant mener à son emploi actuel, mais aussi, et au-delà de cette entreprise somme toute classique d'historien, de prendre position dans le débat contemporain, avec l'idée que les deux démarches s'approfondiront mutuellement. Le xx<sup>e</sup> siècle a commencé par les transgressions de la littérature (donc de la notion d'auteur) par les avant-gardes, et il s'est terminé sur la dissolution des limites de la littérature (donc de la notion d'auteur) par la postmodernité. Aujourd'hui, les nouveaux médias électroniques rendent urgente cette question : quelle acception peut-on encore donner à une notion critique comme celle d'auteur quand elle est confrontée à la variété et à la diversité des expériences et pratiques culturelles ?

\*

Dans tout débat sur l'auteur, disais-je, le conflit porte au fond sur la notion d'intention, c'est-à-dire sur le rapport que l'on suppose entre le texte et son auteur, sur la responsabilité que l'on attribue à l'auteur sur le sens du texte et sur la signification de l'oeuvre. Il est bon de rappeler ici les deux idées reçues, l'ancienne et la moderne, fût-ce en les simplifiant quelque peu afin de disposer d'une opposition de départ. L'ancienne idée reçue, à laquelle Barthes et Foucault objectaient, identifiait le sens de l'oeuvre à l'intention de l'auteur ; elle avait cours communément sous l'empire de la philologie, du positivisme, de l'historicisme.

Si l'on considère la littérature comme une communication entre un auteur et un lecteur, sur le modèle de la linguistique ordinaire où un locuteur envoie un message à un destinataire (ajoutons que le message porte sur un référent et que son médium est linguistique), la particularité de la littérature tient au fait qu'elle constitue une communication *in absentia* : contrairement à ce qui a lieu dans la communication ordinaire, l'auteur n'est pas là pour préciser ce qu'il a voulu dire. D'où l'inquiétude d'une détermination des relations entre texte et auteur, et le grand rôle traditionnellement dévolu à la philologie (étude historique de la langue définissant le sens contemporain de l'auteur), à la biographie et à l'histoire dans les études littéraires, afin de déterminer du dehors ce que l'auteur a voulu dire.

L'idée reçue moderne, présente déjà chez Proust, dénonce la pertinence de l'intention d'auteur pour déterminer ou décrire la signification de l'oeuvre ; les formalistes russes, les *New Critics* américains, les structuralistes français l'ont répandue. Dès le début du siècle, les formalistes russes s'opposèrent à la critique biographique : pour eux, les poètes et les hommes de lettres ne sont pas l'objet de l'étude littéraire, mais la poésie et la littérature, ou encore la littérarité, suivant une proposition fondamentale très répandue au xx<sup>e</sup> siècle. T. S. Eliot jugeait ainsi que la poésie est " non l'expression d'une personnalité, mais une évocation de la personnalité " (" not the expression of a personality, but an escape from personality "). Les *New Critics* américains de l'entre-deux-guerres, qui voyaient dans la biographie un obstacle à l'étude littéraire, parlaient d'*intentional fallacy*, d'" illusion intentionnelle " ou d'" erreur intentionnelle " : le recours à la notion d'intention leur semblait non seulement inutile mais aussi nuisible pour l'étude littéraire.

Le conflit peut encore être décrit comme celui des partisans de l'*explication* littéraire, comme recherche de l'intention de l'auteur (on doit chercher dans le texte ce que l'auteur a voulu dire), et des adeptes de l'*interprétation* littéraire, comme description des significations de l'oeuvre (on doit chercher dans le texte ce qu'il dit, indépendamment des intentions de son auteur). Pour échapper à cette alternative, une troisième voie, souvent privilégiée aujourd'hui, insiste sur le lecteur comme critère de la signification littéraire.

L'auteur a été la cible des nouvelles critiques du xx<sup>e</sup> siècle non seulement parce qu'il symbolisait l'humanisme et l'individualisme dont elles voulaient débarrasser les études littéraires (" La mort de l'auteur " est devenue, aux yeux de ses partisans comme de ses adversaires, le slogan anti-humaniste de la science du texte), mais parce que son éviction emportait tout le reste de l'histoire littéraire traditionnelle. Pour les approches qui font de l'auteur un point de référence central, même si elles varient sur le degré de conscience intentionnelle (de préméditation) qui gouverne le texte, et sur la manière de rendre compte de cette conscience (plus ou moins aliénée) - individuelle pour les freudiens, collective pour les marxistes -, le texte n'est jamais qu'un moyen d'y accéder. Inversement, l'importance donnée au texte littéraire lui-même, à sa dite littérarité ou signifiante, revient à dénier l'intention d'auteur, et les démarches qui insistent sur la littérarité attribuent un rôle contingent à l'auteur, comme chez les formalistes russes et les *New Critics* américains, qui éliminèrent l'auteur pour assurer l'indépendance des études littéraires par rapport à l'histoire et à la psychologie. Barthes exigeait que l'étude littéraire fit l'impasse sur l'auteur, comme producteur du texte, et comme contrainte dans la lecture ; il proposait en revanche une analyse des discours fondée sur les modèles de la linguistique. Examiner les controverses sur l'auteur,

c'est donc bénéficier d'un point de vue privilégié sur les débats de théorie littéraire. L'auteur est la voie royale de la théorie littéraire, dans la tension entre ces deux pôles : la croyance simple en ce que " l'auteur a voulu dire " comme limite de l'interprétation, et la table rase sur l'auteur.

\*

Partons des deux thèses en présence. La thèse intentionnaliste est familière. L'intention d'auteur est le critère pédagogique ou académique traditionnel du sens littéraire. Sa restitution est, ou a longtemps été, la fin principale, ou même exclusive, de l'explication de texte. Suivant le préjugé ordinaire, le sens d'un texte, c'est ce que son auteur a voulu dire. L'avantage principal de l'identification du sens à l'intention est de résorber le problème de l'interprétation littéraire : si on sait ce que l'auteur a voulu dire, ou si on peut le savoir en faisant un effort - et si on ne le sait pas, c'est qu'on n'a pas fait un effort suffisant -, il n'y a pas lieu d'interpréter un texte. L'explication par l'intention rend donc la critique littéraire inutile (c'est le rêve de l'histoire littéraire). De plus, la théorie elle-même devient superflue : si le sens est intentionnel, objectif, historique, plus besoin non seulement de critique mais non plus de critique de la critique pour départager les critiques. Il suffit de travailler un peu plus, et on aura la solution.

L'intention, et plus encore l'auteur lui-même, étalon habituel de l'explication littéraire depuis le xix<sup>e</sup> siècle, a été le lieu par excellence du conflit entre les anciens (l'histoire littéraire) et les modernes (la nouvelle critique) dans les années soixante. La controverse sur la littérature et le texte s'est concentrée autour de l'auteur, en qui l'enjeu pouvait se résumer de façon simple. Tous les notions littéraires traditionnelles peuvent d'ailleurs être rapportés à celle d'intention d'auteur, ou s'en déduisent. De même, tous les concepts oppositionnels de la théorie peuvent se dégager de la prémisse de la mort de l'auteur, comme dans le fameux article de Barthes.

*L'auteur* est un personnage moderne, jugeait-il, produit sans doute par notre société dans la mesure où, au sortir du Moyen Âge, avec l'empirisme anglais, le rationalisme français, et la foi personnelle de la Réforme, elle a découvert le prestige de l'individu, ou, comme on dit plus noblement de la " personne humaine " (Barthes, 1984, p. 61-62).

Tel était le point de départ de la nouvelle critique : l'auteur n'est autre que le bourgeois, l'incarnation de l'idéologie capitaliste. Autour de lui, s'organisent suivant Barthes les manuels d'histoire littéraire et tout l'enseignement de la littérature : " *L'explication* de l'oeuvre est toujours cherchée du côté de celui qui l'a produite, comme si, à travers l'allégorie plus ou moins transparente de la fiction, c'était toujours finalement la voix d'une seule et même personne, *l'auteur*, qui livrait sa confiance " (*ibid.*, p. 62), ou comme si, d'une manière ou d'une autre, l'oeuvre était toujours un aveu,

ne pouvait représenter autre chose qu'une expression de soi. Or Proust n'a cessé de proclamer qu'il ne sert à rien de fréquenter l'auteur pour comprendre l'oeuvre.

À l'auteur comme principe producteur et explicateur de la littérature, Barthes substitue le langage, impersonnel et anonyme, peu à peu revendiqué comme matière exclusive de la littérature par Mallarmé, Valéry, Proust, le surréalisme, ou encore : " L'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit " (*ibid.*, p. 61). Barthes est ici tout proche de Mallarmé, qui demandait déjà " la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots ". Pour Barthes, " c'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur ". L'auteur ainsi disqualifié, le seul seul sujet en question dans la littérature est celui de l'énonciation : " l'auteur n'est jamais rien de plus que celui qui écrit, tout comme *je* n'est autre que celui qui dit *je* " (*ibid.*, p. 63). Dans cette comparaison entre l'auteur et le pronom de la première personne, on reconnaît la réflexion d'Émile Benveniste sur " La nature des pronoms " (1956), qui eut une grande influence sur la nouvelle critique. L'auteur cède donc le devant de la scène à l'écriture, au texte, ou encore au scripteur, qui n'est jamais qu'un " sujet " au sens grammatical ou linguistique, un être de papier, non une " personne " au sens psychologique : c'est le sujet de l'énonciation, qui ne préexiste pas à son énonciation mais se produit avec elle, ici et maintenant. L'auteur n'est rien de plus qu'un copiste mêlant les écritures, loin de tout mythe de l'origine et de l'originalité ; l'auteur n'invente rien, il bricole. D'où il s'ensuit encore que l'écriture ne peut pas " représenter ", " peindre " quoi que ce soit qui serait préalable à son énonciation, et qu'elle n'a pas plus d'origine que n'en a le langage. Sans origine, " le texte est un tissu de citations " : la notion d'intertextualité se dégage elle aussi de la mort de l'auteur. Quant à l'explication, elle disparaît avec l'auteur, puisqu'il n'y a pas de sens unique, originel, au principe, au fond du texte. Bref, la critique doit faire l'impasse sur l'auteur : " Donner un Auteur à un texte, c'est imposer à ce texte un cran d'arrêt, c'est le pourvoir d'un signifié dernier, c'est fermer l'écriture " (*ibid.*, p. 68). La lecture ne correspond pas à un déchiffrement critique, mais à une appropriation : " La naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur " (*ibid.*, p. 69), comme obstacle à la liberté de la lecture. Ainsi, dernier maillon du nouveau système qui se déduit en entier de la mort de l'auteur : le lecteur, et non l'auteur, est le lieu où l'unité du texte se produit, dans sa destination au lieu de son origine, mais ce lecteur n'est pas plus personnel que l'auteur tout juste déboulonné, et il s'identifie lui aussi à une fonction : il est " ce *quelqu'un* qui tient rassemblées dans un même champ toutes les traces dont est constitué l'écrit " (*ibid.*, p. 67).

Comme on le voit, tout se tient dans ce manifeste anti-lansonien contre l'auteur comme idole et garant du sens, jusqu'à la prise de pouvoir du lecteur,

conformément à une prémisse déjà présente dans toute sa radicalité chez Blanchot : “ Toute lecture [-] est une prise à partie qui annule [l'auteur] pour rendre l'oeuvre à sa présence anonyme, à l'affirmation violente, impersonnelle, qu'elle est ” (*L'Espace littéraire*, p. 256).

L'ensemble de la théorie littéraire peut donc se rattacher à la prémisse de la mort de l'auteur, car elle s'oppose de front à l'axiome de l'histoire littéraire. Barthes lui donne à la fois une tonalité dogmatique : “ Nous savons maintenant qu'un texte ... ”, et politique : “ Nous commençons maintenant à ne plus être dupes de ... ” La théorie coïncide avec une critique de l'idéologie : l'écriture ou le texte “ libère une activité que l'on pourrait appeler contre-théologique, proprement révolutionnaire, car refuser d'arrêter le sens, c'est finalement refuser Dieu et ses hypostases, la raison, la science, la loi ” (*ibid.*, p. 66). Nous sommes en 1968 : le renversement de l'auteur, qui signale le passage du structuralisme systématique au post-structuralisme déconstructeur, est de plain-pied avec la rébellion anti-autoritaire. Afin et avant d'exécuter l'auteur, il a toutefois fallu l'identifier à l'individu bourgeois, à la personne psychologique, et ainsi réduire la question de l'auteur à celle de l'explication de texte par la vie et la biographie, restriction que l'histoire littéraire suggère sans doute, mais qui ne recouvre certainement pas tout le problème de l'intention, et ne le résout nullement.

Entre la mort pure et simple de l'auteur et la réduction de l'étude littéraire à la détermination de son intention, on a proposé des médiations plus subtiles : Wayne Booth, Gérard Genette, Kate Hamburger, Umberto Eco ont distingué l'auteur empirique, l'auteur impliqué, l'éditeur, le narrateur homo- ou hétéro-diégétique (présent comme personnage dans l'histoire ou absent de l'histoire), le protagoniste, le narrataire, le lecteur idéal, le lecteur empirique. La mort de l'auteur, en dépit de sa violence, a inauguré une ligne de recherche productive.

Plus tard, Barthes n'a pas été sans ironiser sur la dérive iconoclaste de ces années de théorie radicale. Dès *Le Plaisir du texte*, en 1973, il prenait déjà ses distances :

Comme institution l'auteur est mort : sa personne civile, passionnelle, biographique, a disparu ; dépossédée, elle n'exerce plus sur son oeuvre la formidable paternité dont l'histoire littéraire, l'enseignement, l'opinion avaient à charge d'établir et de renouveler le récit : mais dans le texte, d'une certaine façon, *je désire* l'auteur : j'ai besoin de sa figure (qui n'est ni sa représentation, ni sa projection), comme elle a besoin de la mienne (sauf à “ babiller ”) (p. 45-46).

Bref, on ne se débarrasse pas à si bon compte de l'auteur. Le lecteur a besoin d'un interlocuteur imaginaire, construit par lui dans l'acte de lecture, sans lequel la lecture serait abstraction vaine. On peut limiter la place de la biographie et de l'histoire dans l'étude littéraire, relâcher la contrainte de l'identification du sens à l'intention, mais, si on aime la littérature, on ne peut pas se passer de la figure de l'auteur.

\*

Quelques mots enfin sur l'examen. Il est maintenant de tradition de vous donner à la fin de ce cours un texte anonyme en vous demandant d'en dégager et analyser les hypothèses à propos de la littérature et notamment de la ou des notions cruciales qui ont fait l'objet des leçons : cette année la notion d'auteur. Le but du cours étant le développement d'une conscience critique, la préparation à la recherche littéraire - savoir ce qu'on fait en le faisant -, la formation d'une épistémologie et d'une déontologie du métier, on est en droit d'attendre de vous que vous sachiez repérer les notions présupposées par un texte sur la littérature. L'auteur et les autres notions critiques sont liées, toutes se touchent et forment un réseau, comme on vient de le voir en parcourant l'article “ La mort de l'auteur ” de Barthes : tout s'y tient, et lorsqu'on tire un fil tout vient. Ainsi un texte mettant en jeu la notion d'auteur - en un sens, tout texte critique le fait - permet d'évaluer votre conscience critique.

Mais quel type de commentaire vous demander ? Vous appartenez à une génération qui a été préparée à un nouvel exercice littéraire dont je suis devenu peu à peu familier en vous lisant : l’“ étude d'un texte argumentatif ”, proposée à l'épreuve anticipée de français du baccalauréat depuis 1996. J'ai mis du temps à en percevoir les règles et conventions. Pour beaucoup d'entre vous, vous les suivez comme une seconde nature lorsque vous avez un texte critique à commenter ; vous décrivez le type d'argumentation, d'énonciation, de modalisation, d'induction ou déduction, de focalisation, etc. Avant de vous lire, j'étais plutôt préparé à une évaluation des idées, à une interprétation du sens, à une confrontation avec d'autres conceptions des notions engagées, et non à l’“ étude d'un texte argumentatif ”. Que la nature de l'exercice attendu soit claire : nous n'attendons pas une “ étude d'un texte argumentatif ” sur le modèle de bac.

Dernière remarque préliminaire : dans ce cours j'ai l'habitude de faire une ou deux séances de questions, au milieu et à la fin, pour vous entendre, et aussi pour dialoguer avec vous. Vous pourrez, si vous êtes timide, poser des questions par écrit en le posant sur le bureau.

## Deuxième leçon : la fonction auteur

La notion d'auteur est vague, ou synonyme : elle a des sens divers et ses réalités sont nombreuses. La littérature, le monde des livres sont impensables sans les auteurs : à la bibliothèque, le fichier "Auteurs" est l'instrument de travail principal ; les livres sont perdus sans les auteurs (plus les anonymes). Le nom d'auteur est indispensable à toute classification bibliographique : il désigne une œuvre comme une étiquette sur un bocal. Mais le nom d'auteur n'est pas seulement une référence commode sur la couverture d'un livre, une cote embryonnaire. C'est également le nom propre d'une *personne* qui a vécu de telle à telle date (ou qui vit encore, mais les auteurs sont morts de préférence). On écrit des vies des auteurs ; c'est même ainsi que l'histoire littéraire a commencé, à des fins d'attribution et d'authentification. Et l'auteur est aussi une *autorité* : une valeur, un (plus ou moins) grand écrivain, un membre du canon littéraire. Toute personne qui écrit ou a écrit n'est pas un auteur, la différence étant celle du *document* et du *monument*. Les documents d'archives ont eu des rédacteurs ; les monuments survivent. Seul le rédacteur dont les écrits sont reconnus comme des monuments par l'institution littéraire atteint l'autorité de l'auteur. Enfin, un auteur, comme dit Foucault, c'est une *fonction*, en particulier pour le lecteur qui lit le livre *en fonction de l'auteur*, non seulement de ce qu'il en sait, de qu'on en sait, mais de ce que l'hypothèse de l'auteur permet comme opérations de lecture et d'interprétation, de ce que la codification juridique de la propriété intellectuelle permet comme utilisation (elle interdit la contrefaçon), etc.

Dans "Qu'est-ce qu'un auteur ?", Foucault répond à des objections formulées après *Les Mots et les choses* (1966), où il avait utilisé les noms d'auteur (Buffon, Cuvier, Ricardo) pour renvoyer non à leurs œuvres dans leur individualité inaliénable, suivant le mythe de l'unicité de la création, mais à de grands textes collectifs, pour dévoiler des discours transindividuels, ce qu'il appelait "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" (p. 76). Foucault nommera plus tard *épistémé* ces "formations discursives", bien plus vastes que l'œuvre de tel ou tel qui a pu les lancer (Darwin, Marx ou Freud). Pourtant il a continué d'utiliser "naïvement" ou "sauvagement" les noms d'auteur pour désigner ces grands discours, avec un résultat ambigu. Du coup on lui a reproché – grief philologique traditionnel – l'insuffisance des analyses des œuvres particulières et l'audace des rapprochements entre les œuvres. Le but, rappelle-t-il, n'était ni de "restituer ce qu'ils avaient dit ou voulu dire", ni de constituer une généalogie des individualités spirituelles (sources, influence, action et réaction), conformément aux objectifs de l'histoire littéraire, mais de décrire la formation des concepts, les

conditions de fonctionnement des discours, de réaliser une "archéologie du savoir". Pourquoi alors utiliser encore des noms d'auteurs ? Par commodité sans doute. La signature reste-t-elle pertinente dans une archéologie des formations discursives ? Est-elle inévitable ? Foucault réfléchit donc à ce qui rend difficile, voire impossible, de se passer de la notion d'auteur, d'en faire abstraction alors même qu'on s'intéresse à de "grandes unités discursives" où les auteurs, en tout cas comme personnes et autorités, sont accessoires.

C'est que l'auteur, auquel nous n'échappons donc pas, ou à grand peine, est "le moment fort de l'individualisation dans l'histoire des idées, des connaissances, des littératures" (p. 77). La notion d'auteur est pour nous inséparable de celle d'individu, depuis l'époque, déjà évoquée, 1750-1850, depuis laquelle les notions critiques nous sont immédiatement accessibles. Il se peut même que l'auteur soit non seulement l'individu par excellence mais le modèle de l'individu : Montaigne, auteur des *Essais*. Avant même que l'histoire et la littérature n'aient reçu leurs définitions modernes au début du XIX<sup>e</sup> siècle, on avait rédigé des chroniques de la vie des écrivains et des livres, belles-lettres et sciences comprises, comme la monumentale *Histoire littéraire de la France* entreprise par Dom Rivet, Dom Clémencet et les bénédictins de la congrégation de Saint-Maur (1733-1763), déjà fondée, à des fins philologiques, sur la notion d'auteur. L'auteur est la *cause* la plus évidente, la plus proche de l'œuvre, comme dans la critique biographique beuvienne, qui fait fond sur l'auteur. L'explication par la vie et la personnalité est l'une des méthodes les plus anciennes et les mieux établies de l'étude littéraire. La biographie éclaire l'œuvre ; l'étude de la création aussi. Ainsi la biographie est-elle un des plus vieux genres littéraires, suivant la méthode de l'histoire, mais utilisant également l'œuvre pour éclairer la vie, là où d'autres sources font défaut – même si l'idée n'a rien de neuf que l'art ne se réduit pas à l'expression de soi, que l'œuvre ne copie pas la vie, qu'elle appartient à la tradition littéraire, et donc qu'il y a un contresens à s'en servir comme d'un document pour la biographie de son auteur.

L'unité de l'auteur et de l'œuvre n'en est pas moins l'idée la plus communément reçue sur la littérature, par opposition à l'unité du concept, ou du genre, ou de la forme. Elle domine dans les études littéraires : la plupart de vos cours sont organisés autour d'auteurs et d'œuvres (voir les programmes d'agrégation qui couronnent ce système), plutôt que par questions et problèmes (en littérature comparée, le thème chapeaute des auteurs et œuvres, sur lesquels on retombe vite). La recherche universitaire porte pour l'essentiel sur les auteurs, grands mais aussi mineurs (voir les

bibliographies d'Otto Klapp et de la *RHLF*, massivement classées par auteurs après quelques généralités), et il y a fort à parier que le choix de votre sujet de maîtrise l'an prochain sera lié aux notions d'auteur et d'œuvre. Vous vous demanderez si votre sujet portera sur un grand auteur ou un petit, sur une œuvre ou plusieurs. Et l'auteur a lui-même tendance à être identifié, réduit à une œuvre majeure : *Le Père Goriot*, *Madame Bovary*, si bien que le reste de l'œuvre est méconnu (se vend même mal dans les collections de grande diffusion). L'histoire de cette montée en puissance de l'auteur reste à faire : à commencer par les problèmes d'authenticité et d'attribution, sur le modèle de la peinture (voir les *Vies* de Vasari), en poursuivant par celui de la valeur, comme encore sur le marché de l'art, par l'élaboration du *connoisseuship*, comme savoir intuitif, reconnaissance des individus aux détails inimitable de leur style, si bien que, même si les notions de groupe, d'école, de génération, de genre (voir la triade Sainte-Beuve, Taine, Brunetière dans la critique française du xix<sup>e</sup> siècle), "l'homme et l'œuvre" n'est pas moins devenu la catégorie fondamentale de la critique dans tous les arts – littérature comme peinture – depuis le début du xix<sup>e</sup> siècle.

En littérature, le rapport du texte et de l'auteur est donc central et à peu près inévitable : "l'unité première, solide et fondamentale [...] est celle de l'auteur et de l'œuvre", dit Foucault, le texte "pointe vers cette figure qui lui est extérieure et antérieure, en apparence du moins" (p. 77), le nom d'auteur "délimit[e] les bordures du texte", car le lecteur romantique, bourgeois ne tolère pas, ou plus, l'anonymat, et nous sommes tous foncièrement des lecteurs romantiques et bourgeois. Pourtant, le xx<sup>e</sup> siècle a vu la progression d'une autre tradition littéraire, anti-romantique, anti-bourgeoise. Foucault, je l'ai dit, se réclame ironiquement d'un auteur pour introduire le constat de l'effacement moderne de l'auteur : "Le thème dont je voudrais partir, j'en emprunte la formulation à Beckett : "Qu'importe qui parle, quelqu'un a dit, qu'importe qui parle". Car, suivant une éthique désormais avant-gardiste bien établie, l'écriture d'aujourd'hui s'est "affranchie du thème de l'expression : elle n'est référée qu'à elle-même" (p. 78). Foucault renvoie ainsi rapidement au mouvement de la littérature depuis Mallarmé, tendant de plus en plus vers l'autonomie (Bourdieu) et l'autoréférentialité (Barthes).

Certe "la parenté de l'écriture et de la mort" a été reconnue depuis toujours, mais la modernité esthétique en a renversé le rapport. Alors que, traditionnellement, l'écriture a sauvé de la mort et conféré l'immortalité, par exemple au héros dans l'épopée, alors qu'elle a longtemps conjuré la mort, comme dans *Les Mille et Une Nuits*, racontées par Shéhérazade pour survivre, pour retarder chaque nuit la mort, l'œuvre moderne a reçu "le droit de tuer, d'être meurtrière de son auteur", comme Flaubert, Proust, Kafka, abolis dans l'œuvre, sacrifiés à l'œuvre. Le thème blanchotien est bien

connu, et Foucault parle "de cette disparition ou de cette mort de l'auteur" comme d'une idée fixe de la critique et de la philosophie contemporaines.

Mais conçoit-on pourtant jusqu'au bout l'œuvre sans auteur ? Peut-on traiter effectivement une œuvre comme si elle était sans auteur ? L'auteur réputé mort, le privilège qui était le sien, remarque Foucault, est reversé sur l'œuvre, ce qui se manifeste aux deux bords de leurs relations. D'une part, si un écrivain (ou écrivain) n'est pas un auteur reconnu (par exemple Sade avant sa consécration), ses papiers ne sont pas tenus pour une œuvre, mais tout au plus pour des documents. D'autre part, et en revanche, si un écrivain est rangé parmi les auteurs, alors tout document de sa main appartient à l'œuvre, y compris les inédits : sa correspondance, ses brouillons, ses ratures, ses notes de blanchisserie, avec tous les problèmes d'édition des "œuvres complètes" que ce statut implique (voir la nouvelle "Pléiade" de Proust, truffée d'esquisses, plus riche mais moins maniable, moins accessible que le roman nu). Bref, la notion d'œuvre contient celle d'auteur, et l'on a beau clamer la mort de l'auteur, celui-ci se perpétue à travers le fétichisme de l'œuvre.

Quant à la notion d'écriture ou de texte, que les avant-gardes ont substituée à celle d'œuvre pour prendre acte de la mort de l'auteur, elle hérite cependant aux yeux de Foucault de la dimension sacrée qui était imputée à l'auteur romantique, elle transpose, "dans un anonymat transcendantal, les caractères empiriques de l'auteur" (p. 80). Bref, elle maintient la transcendance de la littérature. Foucault émet ici une réserve par rapport aux textes capitaux de Blanchot, *L'Espace littéraire* (1955) et *Le Livre à venir* (1959), soupçonnés de perpétuer, sans les saints-patrons du canon littéraire, une religion de la littérature avec ses martyrs et son Dieu absent : "penser l'écriture comme absence, est-ce que ce n'est pas tout simplement répéter en termes transcendants le principe religieux de la tradition à la fois inaltérable et jamais remplie, et le principe esthétique de la survie de l'œuvre, de son maintien par delà la mort, et de son excès énigmatique par rapport à l'auteur" (p. 80) ? La notion de disparition de l'auteur, depuis Mallarmé, n'échapperait pas à la tradition rédemptrice à laquelle la littérature appartient depuis le romantisme, et jusqu'au Proust du *Temps retrouvé* ou au Sartre de *La Nausée*, dont les héros sont au dernier moment sauvés par l'art.

Au reste, Foucault ne relate ici que la trajectoire de la littérature difficile, cette portion du champ littéraire en quête de son essence depuis le milieu du xix<sup>e</sup> siècle, depuis Baudelaire et Flaubert, ou de son autonomie, suivant le terme de Bourdieu ; il s'intéresse au seul "sous-champ de production restreinte" qu'est la littérature de littérateurs et pour littérateurs (voyez l'ironie de Gide dans *Paludes* et de Valéry dans *Monsieur Teste* à l'égard de la littérature). Mais il y a l'autre littérature, celle que Gide appelait la "Littérature de boulevard", comme le théâtre. Suivant des chronologies différentielles, plusieurs régimes de la

littérature et plusieurs statuts de l'auteur coexistent à une date donnée : si la disparition de l'auteur est devenue un mot d'ordre dans un " sous-champ de production restreinte ", l'exploitation commerciale de la figure de l'auteur, avec sa photo en couverture, ses aveux entre les pages, reste la norme dans le champ littéraire dominant. Dans le canon établi au xix<sup>e</sup> siècle, des frontons des bibliothèques au Lagarde et Michard, les noms des grands écrivains étaient inséparables de leur image (Rabelais et Montaigne, La Fontaine et Molière, Voltaire et Rousseau, Hugo et Blazac, etc. : nous reconnaissons tous leur silhouette), et aujourd'hui les photos accompagnent le moindre écrivain. Observez la réticence exceptionnelle de Blanchot, le seul auteur dont nous ignorions la mine.

Le nom d'auteur, ainsi que le rappelle Foucault, est, comme tout nom propre, à la fois une désignation (une simple indication, un indice, un doigt levé), et l'équivalent d'une description définie (il subsume une biographie). Il diffère toutefois d'un nom d'individu, ou n'est pas un nom propre comme les autres, car ce qu'il désigne est une œuvre : " Walter Scott " ou " l'auteur de *Waverley* ", suivant l'exemple de Russell, et si l'on découvre que *Waverley* n'est pas de Scott, ce changement modifie radicalement le nom d'auteur, alors qu'une telle découverte n'a pas d'effet aussi considérable sur le nom d'individu. Les questions d'attribution et de pseudonymie montrent " la singularité paradoxale du nom d'auteur " (p. 82). À la différence du nom d'individu, un nom d'auteur " exerce par rapport aux discours un certain rôle : il assure une fonction classificatoire " : il exclut et inclut ; il permet de regrouper des textes en en écartant d'autres ; entre les textes regroupés, il permet de les rapprocher, de les authentifier, de les expliquer mutuellement ; enfin, il confère " un certain mode d'être du discours " (p. 83), distinct du statut ontologique de la parole ordinaire, contingente et périssable. Le texte à auteur, à la fois transparent et opaque, est destiné à survivre dans le monde des textes. Bref, le nom d'auteur ne renvoie pas seulement hors de l'univers du discours, à l'individu extérieur, mais il signifie, dans cet univers lui-même, le statut spécial du discours auquel il est attaché : " Il manifeste l'événement d'un certain ensemble de discours, et il se réfère au statut de ce discours à l'intérieur d'une société et à l'intérieur d'une culture. [...] La fonction auteur est donc caractéristique du mode d'existence, de circulation et de fonctionnement de certains discours à l'intérieur d'une société " (p. 83). Il n'appartient ni à l'état civil ni à la fiction de l'œuvre, mais se situe à leur jointure et à leur rupture. Certains discours, non pas tous dans une société et culture, sont pourvus de la " fonction auteur " : la lettre ou le contrat a une signature, non pas un auteur ; le tract ou le slogan a un rédacteur. Les textes à auteur sont spéciaux dans l'univers des discours.

Foucault reconnaît quatre caractères spécifiques des discours qui sont pourvus de la " fonction auteur ", ou

encore d'*authorship*, dirait-on en anglais, terme parfois traduit par le néologisme " auctorialité ", pour le distinguer de l'autre dérivé étymologique : " autorité ". Foucault s'attache aux traits qui font l'*auctorialité* d'un discours plus que son *autorité*.

1. *La fonction auteur est partie du système juridique et institutionnel des discours.* Le nom d'auteur signifie en particulier que les discours sont objets d'appropriation et de propriété dans un système institutionnel dont la codification remonte au xviii<sup>e</sup> siècle. Auparavant, l'auteur pouvait toutefois déjà être puni (voir les précautions de Rabelais dans le prologue de *Gargantua*) : la responsabilité pénale aurait donc précédé la propriété juridique ; les textes ont commencé à avoir réellement des auteurs quand ceux-ci ont pu être punis, c'est-à-dire aussi quand les discours ont pu être transgressifs. Le discours a été un acte dans le monde " du licite et de l'illicite, du religieux et du blasphématoire ", un " geste chargé de risques ", avant de devenir un *bien*. Lorsque les discours ont été protégés comme des biens, Foucault fait l'hypothèse, séduisante mais aventureuse, que c'est alors que la transgression est devenue un impératif interne de la littérature moderne, comme si, après la codification de la propriété, un danger d'écrire devait être restauré. Le débat sur la propriété et sa transgression reste très actuel, qu'il s'agisse du photocopillage, du droit de prêt, de la liberté d'information sur Internet ; les auteurs se défendent dans un système juridique en profond remaniement.

2. *La fonction auteur est relative aux genres discursifs et aux époques historiques.* La fonction auteur n'est pas universelle, ni uniforme, ni constante : ce ne sont pas les mêmes textes qui ont été attribués à des auteurs au cours des temps. Ainsi les textes " littéraires " (si on peut employer ce terme avant l'époque moderne), récits, contes, épopées, ont été longtemps reçus sans noms d'auteur et dans l'anonymat de leur énonciation, leur ancienneté leur étant une autorité suffisante. En revanche, au Moyen Âge les textes scientifiques portaient un nom d'auteur, garant de leur autorité et signe de leur approbation. Suivant un chiasme entamé aux xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles, un anonymat croissant a caractérisé les textes scientifiques, jouissant de l'autorité de la science, tandis que le discours littéraire a dû être attribué : l'anonymat littéraire n'a plus été acceptable dans le régime littéraire moderne (voir le débat sur les *Lettres portugaises* de Guilleragues, les usuels de Quérard sur les pseudonymes, etc.). Les œuvres littéraires sont désormais traitées par auteurs, parfois par écoles ou genres, mais par auteurs pour l'essentiel.

3. *La fonction auteur est une construction.* La fonction auteur n'est pas spontanée ; elle est le résultat d'opérations complexes qui construisent une figure, " un certain être de raison qu'on appelle l'auteur " (p. 85), identifié par souci réaliste à une instance profonde, un pouvoir créateur, un projet, le lieu originare de l'écriture, " projection, dans des termes toujours plus

ou moins psychologisants, du traitement qu'on fait subir aux textes " (p. 85), c'est-à-dire des opérations de toutes sortes, rapprochements, exclusions qu'on pratique sur les textes. Si ces constructions d'auteur sont historiques, elle révèlent toutefois certains invariants. Ainsi, la construction de l'auteur est restée longtemps sous l'influence de la tradition chrétienne des techniques d'exégèse, d'attribution et d'authentification des textes en un canon, techniques mises au point par saint Augustin et saint Jérôme notamment. Suivant saint Jérôme, l'identité du nom d'auteur ne suffit pas à prouver une attribution, car il peut y avoir homonymie ou pseudonymie. Jérôme donnait donc quatre critères internes d'attribution de textes au même auteur, critères que la philologie devait confirmer : un niveau constant de valeur (il faut retirer à un auteur les œuvres inférieures en valeur), une cohérence conceptuelle (il faut retirer à un auteur les œuvres en contradiction conceptuelle), une unité stylistique (il faut retirer à un auteur les œuvres aux mots et tours inusités), un moment historique défini (il faut retirer à un auteur les œuvres qui se réfèrent à des événements postérieurs à sa mort). Ces quatre critères reviennent en fait à un seul : à définir l'auteur comme " principe d'une certaine unité d'écriture ", ou encore comme *cohérence*, les différences et contradictions du corpus qui lui est attribué étant elles-mêmes réductibles grâce à l'hypothèse d'une évolution ou d'une influence. L'auteur est le lieu depuis lequel les contradictions entre les textes se résolvent, le " foyer " commun à toutes ses productions : œuvres achevées, mais aussi brouillons, correspondance, notes de blanchisserie. Or ces critères d'authenticité restent les modalités suivant lesquelles la critique moderne pense toujours l'auteur, qu'elle se veuille philologique ou thématique, ou même stylistique : un auteur, c'est *a minima* une cohérence.

4. *La fonction auteur ne renvoie pas à l'individu réel mais à une figure de l'auteur dans le texte.* Tout discours porte des signes qui renvoient à son locuteur : ce sont les fameux embrayeurs et déictiques de la

linguistique, pronoms personnels, adverbes de temps, conjuguions des verbes. En l'absence de la fonction auteur (dans le discours ordinaire), ces signes renvoient à l'individu réel et au temps et lieu actuels de l'énonciation. S'il y a auteur, les choses se compliquent, par exemple dans un roman à la première personne : ces mêmes signes ne renvoient plus à un individu réel mais à un *alter ego*, à une figure de l'auteur dans le texte, non à l'auteur réel hors du texte (avec toutes les possibilités d'identité et de différence entre les deux). La pluralité d'ego est, suivant Foucault, caractéristique des discours pourvus de la fonction auteur, car, même dans un traité de mathématiques, le *je* n'est pas le même dans la préface et dans la démonstration : ce sont des rôles, au même titre que les distinctions entre auteur réel, auteur implicite et narrateur proposées par la narratologie. Wayne Booth décrivait ainsi l'" implied author " comme une " official scribe " ou " second self ", différent de l'auteur réel, dont la présence est très évidente quand il lui est donné un rôle dans l'histoire.

Ainsi entendu, suivant ces quatre caractéristiques de la " fonction auteur " moderne, l'auteur n'est pas le producteur et le garant du sens, mais le " principe d'économie dans la prolifération du sens ". Il limite de l'appropriation du texte par le lecteur. Comme l'écrit Gérard Leclerc, " la fonction auteur n'est pas seulement un lien psychologique et juridique entre l'auteur et le texte, mais un rapport sémantique et culturel entre le lecteur et le texte " (Leclerc, 61). *L'auteur* est une catégorie *herméneutique*. Foucault met donc en question les notions d'œuvre et d'auteur avec la modernité, mais souligne celle d'*authorship*, inévitable car elle est une figure du texte.

### Bibliographie complémentaire

Couturier, Maurice, *La Figure de l'auteur*, Seuil, 1995.  
Leclerc, Gérard, *Le Sceau de l'œuvre*, Seuil, 1998.

## Troisième leçon : Quelques textes phares

Pour prolonger notre entrée en matière dans la question de l'auteur, pour conclure notre mise en place de la problématique contemporaine à partir de laquelle nous tenterons ensuite l'histoire ou l'archéologie de la notion, je ne vois pas de meilleur relais que quelques textes phares pour la tradition moderne. J'en évoquerai quatre ou cinq, tous problématiques, afin, encore une fois, avant de reprendre les choses de plus loin et dans une perspective historique, de prendre la mesure des enjeux actuels.

1. D'abord le " Prologue de l'auteur " de *Gargantua*, texte ancien, connu, mais toujours troublant, qui rend

perplexe. Nous aurons l'occasion d'y revenir à propos du débat sur le rôle de l'intention d'auteur comme référence pour l'interprétation. Ce texte est d'apparence paradoxale, puisque Rabelais a l'air de nous envoyer successivement dans deux directions opposées. Il paraît d'abord nous encourager à chercher le sens caché de son livre, le " plus hault sens ", *altior sensus*, suivant toute une série d'images : le silène, Socrate, la boîte de drogue, " l'habit [qui] ne fait point le moine ", l'os à moelle, les symboles de Pythagore ; il invite à " sucer la substantifique moelle ", suivant l'ancienne doctrine de l'allégorie (derrière ou sous la lettre, chercher l'esprit

du texte). Pourtant, il semble ensuite se moquer de la lecture allégorique, ou en tout cas de nous, lecteurs, si nous croyons encore à cette méthode médiévale qui a permis notamment de déchiffrer un sens chrétien chez Homère, Virgile et Ovide :

Croiez vous en vostre foy qu'oncques Homere escrivent l'*Illiade* et l'*Odyssée*, pensast es allegories, lesquelles de luy ont calfreté Plutarche, Heraclides Ponticq, Eustatie, Phornute [...] ? Si le croiez : vous n'approchez ne de pieds ne de mains à mon opinion : que decrete icelles aussi peu avoir esté songées d'Homere, que d'Ovide en ses *Metamorphoses*, les sacremens de l'evangile [...] Si ne le croiez: quel cause est, pourquoy autant n'en ferez de ces joyeuses et nouvelles chronicques ? Combien que [même si] les dictans n'y pensasse en plus que vous qui paradventure beviez comme moy.

La perplexité ou le paradoxe - faut-il ou non lire allégoriquement *Gargantua* ? - se résout peut-être si l'on comprend que Rabelais ne rejette pas la lecture allégorique en son principe, mais la conteste quand elle prétend imputer à l'auteur, à son intention, le sens qu'elle révèle dans le texte. Rabelais soulignerait en revanche la puissance de l'inspiration, comme si Homère n'avait pas lui-même pensé à ce sens chrétien que nous y lisons, mais sans pourtant affirmer qu'il n'y soit pas. À moins que Rabelais, dans ce festival de sophismes, ne fasse que renvoyer le lecteur à sa propre responsabilité dans ses interprétations libres, et éventuellement subversives, du livre qu'il a entre les mains. Pour ou contre la lecture allégorique médiévale, pour ou contre la doctrine antique de l'inspiration, pour ou contre la responsabilité de l'auteur sur le sens du texte ? La thèse de l'auteur de *Gargantua* reste incertaine, et l'interprétation est encore ouverte ; il n'y a toujours pas d'accord entre les commentateurs sur l'intention de ce texte capital sur l'intention, comme si la question était sans issue.

2. Puis le *Contre Sainte-Beuve* de Proust, parce que ce titre - amorce, brouillon de 1908-1909 de la *Recherche* - a donné son nom moderne et aujourd'hui inévitable au problème de l'auteur et de l'intention en France, à la querelle sur le rôle à faire jouer à l'auteur par la critique littéraire. Proust y soutient, contre Sainte-Beuve, premier des critiques au XIX<sup>e</sup> siècle, fondateur de la méthode biographique, que la biographie, le " portrait littéraire ", n'explique pas l'oeuvre (première cause pour la critique du XIX<sup>e</sup> siècle, avant la société, sur laquelle insistera Taine, puis le genre, que Brunetière mettra en avant). L'oeuvre, soutient Proust, est le produit d'un autre moi que le moi social, d'un moi profond irréductible à une intention consciente : " Chaque jour j'attache moins de prix à l'intelligence... Je voudrais faire un article sur Sainte-Beuve, je voudrais montrer que sa méthode critique qu'on admire tant, est absurde... Cette méthode ... consiste à ne pas séparer l'homme de l'oeuvre. " Or, suivant Proust, " un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices. "

Et pour ne pas avoir vu l'abîme qui sépare l'écrivain de l'homme du monde, pour n'avoir pas compris que l'écrivain ne se montre que dans ses livres, et qu'il ne montre aux hommes du monde [...] qu'un homme du monde comme eux, il inaugurerait cette fameuse méthode qui, selon Taine, Bourget, tant d'autres, est sa gloire, et qui consiste à interroger avidement, pour comprendre un poète, un écrivain, ceux qui l'ont connu, qui le fréquentaient, qui pourront nous dire comment il se comportait sur l'article femmes, etc., c'est-à-dire précisément sur tous les points où le moi véritable du poète n'est pas en jeu.

Sainte-Beuve confond littérature et conversation ; or l'auteur biographique, social, mondain n'y est pour rien dans son oeuvre : ce sera toute la leçon des artistes imaginaires dans la *Recherche*, Bergotte, décevant quand le héros le rencontre chez les Swann, Elstir, commensal des plus vulgaires dans le salon Verdurin, Vinteuil enfin, petit professeur de piano de Combray, mais tous génies méconnus de leurs familiers. Toute la *Recherche* naît de cette intuition et vise à démontrer la proposition suivante : la mémoire involontaire, la sensation sont à l'origine de l'oeuvre, non l'intelligence. La polémique contre Sainte-Beuve fut donc bien la base théorique de la *Recherche*. Or on sait que Proust eut lui-même à souffrir du beuvisme ambiant, puisque Gide renonça à lire le manuscrit de *Swann* en raison de la réputation mondaine de son auteur, et s'excusa plus tard en ces termes : " Le refus de ce livre restera la plus grave erreur de la N.R.F. [...] Pour moi vous étiez resté celui qui fréquente chez Mme X et Z - celui qui écrit dans le *Figaro*. Je vous croyais, vous l'avouerai-je ? " du côté de chez Verdurin " ; un snob, un mondain amateur. " Et la réception de la *Recherche* pâtit en France de l'image de Proust au moins jusqu'au début des années 1950, tant que des témoins survécurent. La thèse de Proust devait pourtant ébranler Lanson, qui fut conduit à atténuer sa doctrine de l'explication de texte, en principe à la recherche de ce que l'auteur a voulu dire, pour tenir compte de la dimension non préméditée, ou inconsciente, de l'intention d'auteur, sans aller pourtant comme Thibaudet qui, à la même époque, reconnaissait à la création, sur un mode bergsonian, un " élan vital " autonome.

3. Tertio, une célèbre et belle nouvelle de Henry James, " The Figure in the Carpet ", ou " L'image dans le tapis ", très à la mode du temps de la nouvelle critique des années 1960 et 1970, et commentée par tout le monde. Nombreuses sont les nouvelles de James qui parlent de la littérature, de la lecture, de la critique, de la vie, de la création littéraire, qui sont de vraies théories de la littérature. Ici, le grand romancier Vereker confie à un jeune critique - le narrateur, point de vue du récit - qui vient de publier " les fadaïses habituelles " sur son dernier roman et qu'il a rencontré dans le monde : " ... il y a dans mon oeuvre une idée sans laquelle je ne me serais pas soucié le moins du monde de ce métier ... la plus fine et la plus dense des intentions qu'elle contient ... mon petit stratagème [*this little trick of mine*] ... la

chose que la critique devrait trouver... un projet exquis... ”. Cela excite évidemment le jeune critique, grand admirateur de son oeuvre, qui demande l'aide de l'écrivain pour déchiffrer son dessein : “ Je lui [au public] ai hurlé mon dessein ”, réplique Vereker, qui ajoute que ce secret n'a rien d'un message ésotérique : “ La chose est aussi concrète que l'oiseau dans la cage, l'appât sur l'hameçon, le bout de fromage dans la souricière. Elle est enfermée dans chaque volume comme votre pied dans sa chaussure. C'est ce qui régit chaque ligne, choisit chaque mot, met un point sur tous les *i*, distribue toutes les virgules. ” Ni forme ni fond, ce dessein est comme le coeur dans le corps, l'organe de la vie. Le jeune critique se lance donc dans une recherche systématique de cette “ intention d'ensemble ”, et échoue bien entendu dans sa quête du secret ; désespéré, il en parle à un ami, critique plus renommé, Corvick, puis retourne chez Vereker, à qui il avoue qu'il a trahi son secret, enfin, le secret du secret, qui est cette fois comparé à “ quelque chose comme une image complexe dans un tapis persan ” (l'image est celle du jeune critique), puis au “ fil qui relie mes perles ” (l'image est cette fois celle de l'écrivain). L'oeuvre, toute l'oeuvre contient une image, une figure de l'auteur, une silhouette, un dess(e)in, un motif tissé dans la trame du texte. Corvick, lui aussi gagné à son tour par la fièvre de la recherche, pense avoir découvert le secret, l'expose à l'écrivain, qui le lui aurait confirmé. Mais Corvick meurt dans un accident avant d'avoir révélé le secret de Vereker dans un article, non toutefois sans l'avoir confié, dit-elle, à sa femme, qui le garde pour elle, l'identifie à sa vie, et refuse de le communiquer au jeune critique, lequel se désintéresse alors de son écrivain préféré et en vient même à soupçonner qu'il n'y a en vérité nul secret. La femme de Corvick mourra à son tour, non sans, grâce au secret, au pouvoir du secret, avoir écrit à son tour un bon roman, puis Vereker, et le secret ne sera jamais élucidé, ni son existence avérée. Personne ne parle d'image de l'auteur, mais d'un motif secret qui unifie son oeuvre, et tous ceux qui touchent à ce motif meurent successivement. Une fois conscient de l'existence de ce motif, le jeune critique ne peut plus lire Vereker comme avant ; il est dès lors condamné à rechercher cette figure qui le fuit et l'empêche de lire librement. Comme souvent les nouvelles de James, celle-ci est dérangement, parce qu'elle n'aboutit à aucune résolution, parce qu'elle se termine par une aporie : y a-t-il ou non un secret ? Autrement dit : existe-t-il un motif, une figure commune à toutes les oeuvres d'un écrivain, quelque chose comme une signature en filigrane, une marque de reconnaissance ? Et cette signature, est-elle délibérée ou profonde, inaliénable ? Ou encore, et plus simplement : qu'est-ce qu'un auteur ?

4. Quarto, l'apologue de Borges, “ Pierre Ménard, auteur du Quichotte ”, recueilli parmi les fables théoriques de *Fictions*. Bibliothécaire à l'époque, Borges y décrit le catalogue d'un écrivain imaginaire ; le texte se situe au bord de l'essai et de la fiction ; il fait

de la critique une fiction. L'oeuvre de Ménard, parmi bien d'autres curiosités, “ se compose des chapitres IX et XXXVIII de la première partie du Don Quichotte et d'un fragment du chapitre XXII. ” L'apologue est joué donc avec le “ thème de la *totale* identification avec un auteur déterminé ”. Ménard a écrit strictement la même oeuvre que Cervantès : “ 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 Cervantès. ” Ménard se mit dans la position de réécrire *Don Quichotte* sans le recopier. Mais s'agit-il bien d'une identification à un autre écrivain ? Non, car Ménard se proposa un but plus subtil : “ Être... Cervantès 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. ” Les deux textes sont donc rigoureusement identiques, mais les deux auteurs sans aucune ressemblance. La nouvelle, encore un texte troublant, donne enfin lieu à une réflexion sur la lecture, sur le rôle du temps, du retard, dans la réception d'une oeuvre : “ Le texte de Cervantès et celui de Ménard sont verbalement identiques, mais le second est presque infiniment plus riche. ” En effet, le même texte a été écrit par deux auteurs distincts à plusieurs siècles d'intervalle. Ce sont donc les mêmes textes mais aussi deux textes différents : par exemple le second est écrit dans un style archaïque. Et leurs sens peuvent même s'opposer, car les contextes et les intentions ont changé. Bref, qu'est-ce que le sens d'un texte, si un texte identique peut avoir des sens profondément différents selon le contexte de sa production, mais aussi - pourquoi pas ? - de sa réception ? Borges aboutit ainsi - c'est la chute, l'intention de la nouvelle - à la thèse paradoxale et anti-intentionnaliste de l'enrichissement de l'art de la lecture par “ la technique de l'anachronisme délibéré et des attributions erronées ”. Tous les textes peuvent être lus comme s'ils étaient l'oeuvre d'un Pierre Ménard et non celle de leur auteur originel. N'est-ce pas d'ailleurs ce que nous faisons couramment, sauf les philologues, qui croient pouvoir restituer le sens de l'auteur ? Mais les philologues eux-mêmes ne s'illusionnent-ils pas sur leur faculté faire abstraction de leurs propres temps et intention ? Pierre Ménard, c'est le lecteur éternel, et le conte de Borges, comme le prologue de *Gargantua* et la nouvelle de James, nous laisse sur un malaise.

5. Enfin, *Les Mots* de Sartre, parce qu'on y trouve le meilleur tableau de la religion des grands écrivains dans l'école républicaine - “ c'étaient les Saints et les Prophètes ” (53) -, et de la maladie de la littérature que cette religion de substitution provoqua chez lui jusqu'à un âge avancé. Seule l'écriture, le livre rend l'homme, la vie nécessaires, dans un univers où tout le reste est contingent. Sartre, du point de vue de l'engagement qui fut le sien après 1944, dénonce l'imposture de la

religion du livre sous la III<sup>e</sup> République. Enfant, il n'a cessé de jouer à l'écrivain, mais il reconnaît après coup qu'il se livrait à des plagiat et des singeries : “ Je suis né de l'écriture : avant elle, il n'y avait qu'un jeu de miroirs ; dès mon premier roman, je sus qu'un enfant s'était introduit dans le palais des glaces. Écrivain, j'existais ” (126). Sartre s'en prend au mythe de la rédemption de la vie par la littérature, car c'est cela l'imposture qui détourne de l'action libre : “ Sales fadaïses : je les gobai sans trop les comprendre, j'y croyais encore à vingt ans. À cause d'elles j'ai tenu longtemps l'oeuvre d'art pour un événement métaphysique dont la naissance intéressait l'univers ” (146). Sartre insiste sur le fait que le culte des grands écrivains et la religion du livre au XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles ont eu un effet d'aliénation dont il fut dupe et souffrit jusqu'à la rencontre de la vie, la vraie vie, durant la guerre : “ Exister, c'était posséder une appellation contrôlée ” (149). Il fut donc longtemps sous l'emprise du fantasme mortifère de la publication : “ du jour où je vois mon nom sur le journal, un ressort se brise, je suis fini ; je jouis tristement de mon renom mais je n'écris plus. [...] l'appétit d'écrire enveloppe un refus de vivre ” (156). Réflexion qui me fait penser, je ne sais pourquoi, à ce fragment des journaux intimes de Baudelaire : “ Le jour où le jeune écrivain corrige sa première épreuve, il est fier comme un écolier qui vient de gagner sa première vérole ” (*Mon coeur mis à nu*, 48) : il s'agit du fantasme de la première publication, à la fois signe de vie et de mort, de transfert de la vie dans l'immortalité du livre. Ainsi Sartre identifie l'écriture à la recherche de la mort, au fantasme de l'être-livre : “ Mes os sont de cuir et de carton... je n'existe plus nulle part, je suis, enfin ! je suis partout ” (159) ; “ Je devins ma notice nécrologique ” (168) ; “ je regardais ma vie à travers mon décès ” (189). Et il compare encore l'écriture à l'entrée dans les ordres. Voilà donc un procès radical de la figure sociale de l'auteur, du fantasme de l'écrivain entretenu par l'école. Sartre juge que ce fantasme aliénant a déterminé longtemps son existence, et que même il n'en est jamais sorti : “ J'ai désinvesti mais je n'ai pas défroqué : j'écris toujours. Que faire d'autre ? ” (205).

Ces quelques textes littéraires posent un foule de questions ; ils les posent vivement, tragiquement, mieux que n'importe quel ouvrage critique : les questions de la biographie et de l'histoire littéraire, beuviennaise ou lansoniennaise (l'homme et l'oeuvre), de intention (ce que l'auteur a voulu dire, consciemment ou inconsciemment, comme norme de l'interprétation), de l'auteur et du nom d'auteur (signature, secret, propriété, responsabilité pénale, censure, inquisition), enfin de l'investissement fantasmagorique dans la la figure de l'auteur : “ L'écrivain comme fantasme ”, comme disait Barthes dans son petit *Roland Barthes*, autre texte phare possible : “ Sans doute n'y a-t-il plus un adolescent qui ait ce fantasme : être écrivain ! ”, regrette Barthes avec nostalgie, se souvenant d'avoir vu Gide “ un jour de 1939, au fond de la brasserie Lutétia,

mangeant une poire et lisant un livre ” (81). L'auteur, le fantasme, c'était, suivant Barthes, “ l'écrivain moins son oeuvre : forme suprême du sacré : la marque et le vide ”. Ainsi la question de l'auteur est-elle une question théorique, mais aussi littéraire, existentielle, vécue ; elle est au coeur de la littérature : tout écrivain se la pose, et non seulement tout critique.

Bien sûr, il existe une “ littérature sans auteurs ” (la *RHLF* organise un colloque sur ce sujet à l'automne 2002), comme Genette, dans *Fiction et diction*, distinguait littérature “ constitutive ” et littérature “ conditionnelle ” : la littérature qui se pense en principe comme littérature et la littérature que nous tenons après coup pour littérature, par exemple des oeuvres aussi considérables que les *Lettres* de Mme de Sévigné et les *Mémoires* de Saint-Simon, publiés bien après leur mort, écrits sans projet d'auteur. Mais est-ce même bien sûr ?

Je voudrais conclure par la scène de l'article du *Figaro* dans *Albertine disparue*. La mère du narrateur le lui apporte un matin dans sa chambre, avec le courrier, avant de se retirer discrètement, sur la pointe des pieds, et de le “ laisser seul ” (148) pour découvrir son quotidien : “ Sans doute y avait-il quelque article d'un écrivain que j'aimais et qui écrivant rarement serait pour moi une surprise. ” Mais sa mère l'a laissé seul pour qu'il se découvre lui-même pour la première fois publié, comme dans un plaisir solitaire, cette “ première vérole ” que Baudelaire évoquait : “ J'ouvris *Le Figaro*. Quel ennui ! Justement le premier article avait le même titre que celui que j'avais envoyé et qui n'avait pas paru. Mais pas seulement le même titre, voici quelques mots absolument pareils. Cela, c'était trop fort. J'enverrais une protestation. [...] Mais ce n'était pas quelques mots, c'était tout, c'était ma signature... C'est mon article qui avait enfin paru. ” La scène est étonnante : il s'agit d'un malentendu, puis d'une reconnaissance : c'est moi, c'est bien moi qui ai écrit cela, qui est maintenant publié, que d'autres vont lire. La révélation est suivie d'une longue réflexion sur le journal comme “ pain spirituel ”, puis sur la lecture, la littérature, l'auteur, etc. : “ Pour apprécier exactement le phénomène qui se produit en ce moment dans les autres maisons, il faut que je lise cet article, non en auteur, mais comme un des autres lecteurs du journal ; ce que je tenais en main ce n'était pas seulement ce que j'avais écrit, c'était le symbole de l'incarnation de tant d'esprits ”, où l'on retrouve la religiosité que dénonçait Sartre. Bien sûr, Proust poursuit avec ironie. Le narrateur se rend chez les Guermantes pour voir l'effet de son article. Personne ne l'a remarqué : “ Dans *Le Figaro*, vous êtes sûr ? Cela m'étonnerait bien ”, réplique le duc, “ N'est-ce pas, Oriane, il n'y avait rien ”, avant de se rendre tardivement à l'évidence, comme saint Thomas. Le narrateur a raté son début de carrière ; la littérature n'est pas dans le monde : “ si je commençais à écrire, [...] mon plaisir ne serait plus dans le monde mais dans la littérature ” (152).

## Quatrième leçon : Généalogie de l'autorité

On imagine volontiers que la notion d'auteur a toujours existé. Or rien n'est moins sûr. Il s'agit bien plutôt d'une notion qui a émergé lentement, avant de se fixer, telle qu'elle nous est familière, entre les Lumières et le romantisme. La notion d'auteur n'existait ni en Grèce ni au Moyen Âge, où l'autorité émanait des dieux ou de Dieu. La Renaissance et l'imprimerie l'ont vue apparaître bien avant qu'elle fût reconnue en droit. La légitimité et l'autorité individuelles de l'auteur sont des idées modernes, idées peut-être éphémère, puisqu'elles furent menacées dès le xix<sup>e</sup> siècle par l'industrialisation de la littérature et la montée en puissance des grands éditeurs, au moment même où le statut symbolique de l'auteur atteignait pourtant son sommet. Et la notion d'auteur, on l'a signalé, a été déconstruite de manière répétée au cours et surtout à la fin du xx<sup>e</sup> siècle. Au-delà de sa légitimité philosophique, elle a acquis un statut juridique depuis la fin du xviii<sup>e</sup> siècle, statut dont on peut penser qu'il est aujourd'hui profondément remis en cause par les nouveaux médias numériques. C'est donc une revue historique de la notion d'auteur que nous allons maintenant entreprendre, en commençant par un détour par l'étymologie.

### Auctor

*Auctor*, c'est “ celui qui accroît, qui fait pousser, l'auteur ”, traduisent couramment les dictionnaires latins. Conrad de Hirsau, grammairien du xi<sup>e</sup> siècle, explique dans son *Accessus ad auctores* : “ L'*auctor* est ainsi appelé du verbe *augendo* (“ augmenter ”), parce que, par sa plume il amplifie les faits ou dits ou pensées des anciens. ” L'indo-européaniste Émile Benveniste juge pourtant ce rapprochement traditionnel entre “ auteur ” et “ augmenter ” étrange, insuffisant et peu convaincant. Comme, demande-t-il, rapporter le sens politique et religieux éminent de *auctor*, et de son dérivé abstrait *auctoritas*, simplement à “ augmenter, accroître ” ?

Analysant la notion latine d’“ autorité ”, au sens fort, Benveniste rappelle que les substantifs *auctor* et *auctoritas* sont issus du verbe *augere* : *auctor* est le nom d'agent de *augere*, généralement traduit par “ accroître, augmenter ”. Le thème indo-européen sous-jacent (commun au grec et à l'allemand) signifie classiquement “ augmenter ”. Dérivé de ce thème, on trouve, à côté d'*auctor*, également en latin *augur*, le nom de l’“ augure ”, et *augustus*. Tous ces mots, scindés en trois sous-groupes (*augere*, *auctor* et *augur*) appartiennent à la sphère politique et religieuse.

Comment la notion d'autorité (bien avant celle d'auctorialité, d'*authorship*), demande Benveniste, aurait-elle pu prendre naissance dans une racine signifiant seulement “ augmenter ” ? Tel est le problème.

Si les notions de *auctor* et de *auctoritas* (les *auctoritates*, ce seront plus tard les extraits des auteurs, c'est-à-dire des écrivains autorisés) se concilient mal avec le sens “ augmenter ” qui est celui de *augere*, c'est sans doute que le sens premier de ce verbe n'était pas celui-là.

En indo-iranien, la racine *aug-* désigne la force, notamment divine, “ un pouvoir d'une nature et d'une efficacité particulières, un attribut que détiennent les dieux ”. Mais en latin, quel fut le sens propre du terme premier, qui puisse expliquer les dérivations ? Si *auctor* ne peut dériver vraisemblablement du sens faible de “ augmenter ” de *augere*, le sens profond et essentiel du verbe reste toutefois dans l'ombre. *Augere* se traduit par “ augmenter ” en latin classique, mais non au début de la tradition. Le sens classique, courant de “ augmenter ”, c'est “ accroître ce qui existe déjà ”. Or *augere*, dans ses emplois anciens, indique non le fait d'accroître, mais l'acte de produire hors de son propre sein, l'acte créateur qui fait surgir, qui est le privilège des dieux et des forces naturelles, non des hommes. Chez Lucrèce, ce verbe renvoie ainsi au rythme des naissances et des morts.

Le sens propre de *augere* serait donc “ promouvoir ”, et *auctor* témoigne encore de ce sens-là : l'*auctor* est “ celui qui “ promet ”, qui prend une initiative, qui est le premier à produire quelque activité, celui qui fonde, qui garantit, et finalement l’“ auteur ” ”. La notion se diversifie ensuite, mais elle se relie au sens premier de *augere*, “ faire sortir, promouvoir ”. Ainsi s'explique la valeur extrêmement forte de l'abstrait *auctoritas* : c'est l'acte de production, la qualité du haut magistrat, la validité du témoignage, le pouvoir d'initiative.

Quant à *augur*, ancien neutre, il désigne la “ promotion ” accordée par les dieux à une entreprise et manifestée par un présage. L'action de *augere* est donc bien d'origine divine. *Augustus* est celui qui est “ pourvu de cet accoissement divin ”.

Cet ensemble rattaché à *augere* s'est ensuite disloqué en cinq groupes : 1) *augere*, *augmentum* ; 2) *auctor*, *auctoritas* ; 3) *augur*, *augurium* ; 4) *augustus* ; 5) *auxilium*, *auxilior*, *auxiliaris*. Mais “ le sens premier de

*augeo* se retrouve par l'intermédiaire de *auctor* dans *auctoritas* : “ Toute parole prononcée avec autorité détermine un changement dans le monde, crée quelque chose ” ; elle a le pouvoir qui fait surgir les plantes, qui donne existence à une loi. Et “ augmenter ” n'est donc qu'un sens secondaire et affaibli de *augeo*, non pas celui dont dérivent *auctor* et *auctoritas*. “ Des valeurs obscures et puissantes demeurent dans cette *auctoritas*, ce don réservé à peu d'hommes de faire surgir quelque chose et - à la lettre - de produire à l'existence. ”

Souvenon-nous de ce sens premier, profond, essentiel d'*auctor*. Ensuite, l'*auctor* deviendra “ celui qui se porte garant de l'oeuvre ”. Le dérivé *auctoritas* fait de l'auteur “ celui qui par son oeuvre détient l'autorité ”, désignant un lien de responsabilité avec l'oeuvre, ou avec le sens de l'oeuvre. Au Moyen Âge le terme *auctor* dénote celui qui est à la fois écrivain et autorité, l'écrivain qui est non seulement lu mais respecté et cru : tout écrivain n'est pas auteur. Et l'*auctoritas* devient la citation d'un *auctor*, *sententia digna imitatione*.

Enfin, dans le *Trésor de la langue française*, les deux sens d'“ auteur ” sont ceux-ci : “ I. Celui ou celle qui est la cause première ou principale d'une chose. Synon. créateur, instigateur, inventeur, responsable. II. Domaine des arts, des sc. et des lettres. Celui ou celle qui, par occasion ou par profession, écrit un ouvrage ou produit une oeuvre de caractère artistique. ”

### Grèce ancienne

En l'absence de la notion d'auteur, l'inspiration est d'abord la notion pertinente. Dans l'*Iliade* et l'*Odyssée*, l'aède, c'est-à-dire le poète épique qui déclamaient ses propres oeuvres (les termes *poème* et *poète* étant ici des anachronismes), reçoit sa parole de la Muse, comme encore dans le dialogue de Platon, *Ion*, où le rhapsode, c'est-à-dire le chanteur itinérant qui récite et commente des extraits des poèmes épiques, est décrit comme possédé par l'enthousiasme. L'enthousiaste, c'est celui qui est *en-theos*, qui a un dieu en soi, par qui un dieu parle ; c'est un inspiré, un possédé par la *mania*, le *furor* en latin, c'est-à-dire la folie, qui désignera encore le *furor poeticus* à la Renaissance.

Homère s'adresse ainsi à la Muse au premier vers de l'*Iliade* pour qu'elle “ chante la colère d'Achille ”, qui sera le sujet du poème. C'est elle, non pas lui, qui chante. Et le poète renouvelle sa prière au deuxième chant, avant le grand catalogue des vaisseaux, un morceau de bravoure. Il demande alors aux Muses :

Et maintenant, dites-moi, Muses, habitantes de l'Olympe - car vous êtes, vous des déesses : partout présentes, vous savez tout ; nous n'entendons qu'un bruit, nous, et nous ne savons rien - dites-moi quels étaient les guides, les chefs des Danaens. La foule, je n'en puis parler, je n'y puis mettre de nom, eussé-je dix langues, dix bouches, une voix que rien ne brise, un coeur de bronze en ma poitrine, à moins que les filles de Zeus qui tient l'Égide, les Muses de l'Olympe ne

rappellent elles-mêmes ceux qui étaient venus sous Ilion (II, 484 sq.).

La même invocation figure au début de l'*Odyssée*, attestant une théologie de la parole pour laquelle il y a équivalence entre la Muse et la notion de parole chantée, ou de parole rythmée, dans le milieu des aèdes et poètes inspirés. Les Muses filles de la mémoire, *Mnémosyné*, sont sacrées dans une civilisation fondée non sur l'écriture mais sur les traditions orales, reposant sur un dressage de la mémoire, comme pour les grands catalogues d'Homère.

Plus loin dans l'*Odyssée*, le poème met en scène l'aède Démodocos chez les Phéaciens, devant son auditoire. Ulysse lui parle au chant viii : “ C'est toi, Démodocos, que, parmi les mortels, je révère entre tous, car la fille de Zeus, la Muse, fut ton maître, ou peut-être Apollon. ” Un dieu “ dicte le chant divin ” de Démodocos, en accord avec l'origine réputée du récit d'Homère, reçu de la Muse ou des Muses, ou d'Apollon, à l'origine du chant de l'aède.

Chez les poètes inspirés, la mémoire est une omniscience de caractère divinatoire, grâce à laquelle le poète accède aux, voit les événements qu'il évoque ; elle est “ la puissance religieuse qui confère au verbe poétique son statut de parole magico-religieuse ” (Detienne, 15). Le poète, comme le prophète et le devin, qui, eux, voient en avant, est un “ maître de vérité ”.

La fonction du poète archaïque est double : “ célébrer les Immortels, célébrer les exploits des hommes vaillants ”, soit l'histoire des dieux et les exploits guerriers. Seule la parole du poète permet aux hommes d'échapper au silence et à la mort (Detienne, 23). La louange du poète accorde à l'homme une mémoire ; le poème s'oppose à jamais à l'oubli.

Chez Hésiode comme chez Homère, dans la *Théogonie* comme *Les Travaux et les jours*, “ le poète est l'inspiré des Muses, son chant est l'hymne merveilleux que les déesses lui font entendre ” (Detienne, 25).

Ainsi l'aède ne peut pas opposer à la Muse son propre savoir. Qu'il s'agisse d'une croyance religieuse ou d'une contrainte générique, en tout cas l'aède ne produit rien de lui-même. Un aède prétentieux figure ainsi au chant ii de l'*Iliade*, Thamyris : “ vantard, il se faisait fort de vaincre dans leurs chants les Muses elles-mêmes [...]. Irritées, elles firent de lui un infirme ; elles lui ravirent l'art du chant divin, elles lui firent oublier comment jouer de la cithare. ” Thamyris, aède vantard, est puni pour son défi aux Muses, une forme d'*hybris*, et il est privé de son chant.

Censé porter la parole de la Muse, l'aède est aussi le porte-parole du groupe devant lequel il chante, auquel il ne peut opposer ses propres valeurs. D'un côté il dépend de la Muse, mais de l'autre il parle sous le contrôle des auditeurs, sans pouvoir s'opposer à aucun des deux, et l'inspiration des Muses est aussi une figuration du contrôle social. Son activité est conçue

comme sacrée, mais elle s'inscrit inséparablement dans un rapport de forces.

Le thème est fréquent de l'aède qui se vante de mieux chanter que les Muses et qui est puni. On ne possède donc pas son art ou sa *tekhnè*, quel qu'il soit (pas plus l'archer ou le tisserand que l'aède, suivant la conception homérique) : la divinité est à l'origine de l'art. Et l'aède homérique n'est jamais pensé comme l'auteur de son chant.

Croyance archaïque, la doctrine de l'inspiration était devenue une convention au iv<sup>e</sup> siècle, lorsque Platon la met en cause. Son dialogue *Ion* met en scène un dialogue entre Socrate et un rhapsode ; il porte expressément sur l'art du rhapsode mais, à travers sur lui, il vise aussi le poète. Au v<sup>e</sup> siècle, la distinction entre aède (Homère, Hésiode) et rhapsode (récitant des poèmes dont il n'est pas l'auteur, poèmes de “ beaucoup de bons poètes ”, mais principalement poèmes homériques) est devenue nette, même si les notions de poète et d'auteur, elles, ne le sont pas encore. *Ion* commente aussi les poèmes homériques qu'il récite, et le dialogue s'engage sur ses commentaires, de l'ordre de la paraphrase élogieuse (*dianoiai*), plutôt que de l'exégèse allégorique visant les sens cachés du texte (*hyponoiai*).

Socrate établit que les commentaires du rhapsode ne sont fondés sur aucune *tekhnè* ou art, puisque, d'une part, ses exégèses ne concernent qu'Homère et non les autres poètes qui traitent des mêmes sujets, et que, d'autre part, elles concernent, chez Homère, ce qui relève de toutes sortes d'arts différents (art militaire, navigation, etc.) qui ont pourtant chacun leurs spécialistes. En vérité, l'argumentation, derrière le rhapsode, conteste les compétences du poète lui-même, Homère derrière *Ion*. Le poète n'a pas lui non plus d'art en propre, puisqu'il est limité à un genre et qu'il parle de tout.

Au centre, après la critique, le dialogue cède la place à deux longs discours de Socrate, exposant didactiquement la thèse platonicienne sur l'origine de la parole du rhapsode comme du poète. Le rhapsode n'a pas de *tekhnè*, mais, interprète du poète, il est un anneau de la chaîne qui part de la Muse et aboutit aux auditeurs, et qui est parcourue par l'inspiration divine. Socrate explique ce phénomène par l'image de l'aimant, de la pierre magnétique, dont l'effet s'étend sur plusieurs cercles concentriques : la Muse, l'aède, le rhapsode, le public. Le rhapsode tient son inspiration du poète, qui la tient lui-même de la Muse, et il transmet son enthousiasme à ses auditeurs. Les poètes sont pris par une possession divine (*mania*), un délire sacré qui leur ôte la raison, comme c'est aussi le cas de devins ou de la Pythie. Et ils ne réussissent que dans le genre où la Muse les pousse. L'inspiration est un don divin qui met les poètes en branle ; elle provoque une perte momentanée de la raison.

Les poètes n'ont donc pas plus de *tekhnè* que les rhapsodes, mais un délire enthousiaste. Homère,

Hésiode, Pindare sont les porte-parole de la Muse. Désormais Platon les critique pour cela. Sa réfutation du rhapsode est conforme au procès des poètes qu'il entreprend ailleurs (*Apologie de Socrate, République*). Dans le *Phèdre*, Platon distinguait aussi diverses sortes de délire (*maniai*) envoyées aux hommes par les dieux : les prophètes, les devins et le poètes.

Un troisième sorte de possession et de délire est celle qui vient des Muses. Lorsqu'elle s'empare d'une âme encore tendre et neuve, qu'elle la transporte, en lui inspirant des compositions lyriques et toutes les autres formes de poésie, et pare de ses charmes d'innombrables exploits des anciens, elle instruit les générations suivantes. Mais celui qui, sans ce délire des Muses, approche des portes de la poésie, persuadé apparemment que l'art suffira à faire de lui un poète, celui-là n'aboutit lui-même à aucun résultat, et son oeuvre poétique, celle de l'homme de sang-froid, est éclipsée par celle des poètes en proie au délire (245 a).

Il y a de l'ironie de la part de Socrate dans cette imputation d'un délire divin aux poètes, et Platon ne respecte plus ce délire sacré au regard de la science et de l'art. Sous l'éloge de l'inspiration, il dépouille le poète de toute faculté propre et de la raison.

Cette contestation va évidemment de pair avec la condamnation des poètes dans la *République*. Platon met en question la doctrine traditionnelle, archaïque et homérique ; il oppose une rationalisation du discours à la théologie de la parole.

Entre les poèmes homériques et les dialogues socratiques, un changement décisif était apparu avec les poètes choraux du vi<sup>e</sup>-v<sup>e</sup> siècle, Simonide de Céos et Pindare en particulier, permettant d'illustrer le passage de la pensée religieuse à la pensée traditionnelle. Le poète choral vend son habileté, se fait payer pour ses odes à la gloire des vainqueurs aux jeux, pour ses louanges des hommes. “ Simonide est le premier à faire de la poésie un métier : il compose des poèmes pour une somme d'argent ”, rappelle Detienne (106). Son activité est intéressée, la Muse devient cupide et mercenaire ; le poète force son client à reconnaître la valeur commerciale de son art. Il se déplace, travaille comme un artisan, et cela implique une réflexion sur la nature de la poésie. Ainsi on attribue à Simonide l'adage : “ La peinture est une poésie silencieuse et la poésie une peinture qui parle. ” Or la peinture, elle, est une technique, un art d'illusion. Penser la parole poétique sur le modèle de l'image, c'est admettre son caractère artificiel. “ Simonide est à peu près le contemporain d'une mutation qui bouleverse [...] les rapports de l'artiste et de l'oeuvre d'art ” (Detienne, 108). La signature apparaît en effet en sculpture et peinture, et le poète se découvre comme un agent par la comparaison avec le peintre et le sculpteur. Tout cela se manifeste à travers une série de métaphores : “ construire ” ou “ tisser ” un poème, ou “ bâtir ” un monument, ce sont les images désormais habituelles pour désigner l'activité poétique. La poésie est un

métier, en rupture avec la tradition du poète inspiré et la conception religieuse du maître de vérité. Appliquant la théorie de l'image à la poésie, Simonide est un des premiers témoins de la doctrine de la *mimèsis*. Une tradition lui attribue aussi l'invention de la mnémotechnique, attestant que simultanément la mémoire n'est plus perçue comme religieuse ni comme fondement sacré de la parole poétique et du statut privilégié du poète.

Vers 450 avant notre ère, ces métaphores artisanales se sont rassemblées dans le verbe *poiein*, “ faire, produire ”, et ses dérivés *poièès* et *poièsis*. Une nouvelle figure du poète producteur s'impose alors. Si Pindare n'emploie pas ces mots, Hérodote les utilise pour s'en démarquer et présenter l'historien comme témoin à l'opposé du poète.

La *poièès* est la préfiguration de la notion d'auteur : situé dans un rapport contractuel avec un commanditaire, il transforme une matière en poème. Les métaphores artisanales de l'art du poète étaient absentes chez Homère, pour qui le tissage était lié à la ruse, à la tromperie de l'auditoire. L'aède, lui ne tissait, ne fabriquait, n'ourdissait rien, mais recevait son discours de la Muse comme un don ; des métaphores artisanales auraient été offensantes pour les divinités.

La notion de *poièès* dérive du mot clé qui désigne le travail artisanal, *poiein*, “ faire, fabriquer ”, en rapport avec un travail rémunéré : le poète choral est rémunéré, il vend sa *sophia*, son habileté professionnelle, qui lui permet de transformer une matière qui lui est fournie en poème. Il est auteur de ses odes en ce sens seulement, nullement avec l'idée qu'il exprimerait quelque chose qui lui serait propre. Il ne parle pas avec ses propres paroles : dans *l'Ion*, Platon oppose ainsi *l'idiotès*, l'“ homme privé ”, qui, lui, est libre de dire la vérité, au poète soumis à son commanditaire, au producteur de *poièmata* : “ vous êtes habiles, vous les rhapsodes ainsi que les acteurs et les poètes dont vous chantez les poèmes ; moi, par contre, je ne dis rien d'autre que la vérité, comme on peut s'y attendre de la part d'un homme privé ” (532 d).

Ainsi les époques archaïque et homérique marquèrent peu d'intérêt pour la notion d'auteur, puis le poète choral affirma sa compétence d'artisan ; mais nulle idée du poète comme créateur individuel. Gregory Nagy a même parlé de “ poète générique ” pour certains poètes archaïques, comme Théognis, qui sont des étiquettes, des fictions dont le corpus, hétérogène, est l'oeuvre d'un ensemble de poètes anonymes composant dans la même tradition. Théognis n'est pas l'auteur historique de ses poèmes, où il dit pourtant *je*, mais une figure fictive, une signature collective qui assure la cohérence d'un corpus et d'une tradition. Théognis ressemble plus à un personnage qu'à un auteur.

En revanche, le *je* que l'historien utilise renvoie à sa

qualité de témoin (Hérodote), qui n'est soumis à personne : c'est le *je* désintéressé de *l'idiotès* ou du citoyen libre. L'historien est un témoin qui dit ce qu'il a vu, par opposition à l'aède comme au poète choral, et c'est pourquoi il se met en scène comme auteur, à la première personne.

Pourtant, la formule d'entrée de l'historien est toujours à la troisième personne au seuil de son oeuvre : “ Hérodote de Thourioi expose ici ses recherches. ” Puis il passe à la première personne. De même chez Thucydide. Les premières phrases désignent l'auteur comme absent (un peu comme un nom sur une couverture) ; la première personne qui suit est donc un artifice, au sens où l'auteur n'est plus là, où on assiste à la transcription d'une voix qui n'est plus. Le *je* désignant l'auteur réel, historique, apparaît donc chez les historiens, très différent du *je* fictif du “ poète générique ”, qui désigne une tradition et assurant une cohérence.

Platon, dans le *Phèdre*, se méfiait pourtant de ce *je* absent et de toute écriture, car l'auteur ne peut plus élever la voix pour répondre, et le lecteur risque le contresens. En l'absence de l'auteur, l'écrit est suivant Platon voué à la méconnaissance. “ La plus grande sauvegarde sera de ne pas écrire ”, dit Platon, ce qui explique l'attitude de Socrate. L'attitude est inverse de la confiance du poète choral, qui attend de son poème qu'il garde pour toujours en mémoire fidèlement l'homme qu'il loue. Platon redoute la circulation de l'écrit, comme trahison de l'énonciation, dérive du sens : le discours écrit “ s'en va rouler de droite et de gauche [...], et il ne sait pas quel sont ceux à qui justement il doit ou non s'adresser ”. L'auteur du poème se sépare avec confiance du monument qui survivra ; le philosophe vit au contraire la tragédie de la disparition de l'auteur, qui ne sera plus là pour se porter garant du sens. Platon craint que l'écrit sans l'auteur soit mal lu ; il demande que ses lettres soient brûlées, car tout autre lecteur que le destinataire les lirait mal. Il laissa cependant des écrits, à la différence de Socrate, car l'Académie qu'il avait fondée avait pour fin de préserver fidèlement l'auteur, le sens de l'auteur, c'est-à-dire de protéger le texte de la dérive que subit fatalement le sens une fois l'auteur mort. Ainsi chez Platon nous trouvons bien une réflexion sur l'auteur, sur l'auteur en tant qu'absent, que mort qui ne contrôle plus ce qu'il a voulu dire. L'auteur émerge chez Platon comme un problème herméneutique.

### Bibliographie complémentaire

Benveniste, Émile, *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, Éd. de Minuit, 1969, 2 vol.

Marcel Detienne, *Les Maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, 2<sup>e</sup> éd. Maspero, 1973.

Svenbro, Jesper, *La Parole et le marbre : aux origines de la poésie grecque*, Lund, 1976.

## Cinquième leçon : L'auctor médiéval

C'est un gros dossier que celui d'aujourd'hui, et nous ne ferons que l'effleurer. Rappelons pour commencer le large chiasme observé par Foucault, et recevable en gros sinon en détail : les textes littéraires modernes sont impensables sans nom d'auteur tandis qu'aux textes scientifiques il suffit l'autorité de la science ; en revanche, les textes littéraires du Moyen Âge circulent souvent anonymement tandis que les noms d'auteur sont indispensables à l'autorité des textes de savoir. Le texte médiéval est remarquable par la glose, le commentaire, l'écriture collective et continuée, la reprise indéfinie des mêmes citations et emprunts, suivant l'adage *non nova, sed nove*, “ non du nouveau, mais de nouveau ”. D'où le fréquent reproche moderne d'absence d'originalité ou même de plagiat. Faisons pourtant attention de ne pas appliquer de critères modernes, datant des Lumières au romantisme, à l'écriture du Moyen Âge. Paul Zumthor signalait le peu de ressources pour la critique biographique institutionnelle du texte médiéval. Comme elle se trouve démunie, elle réagit. Les auteurs restent anonymes ou sont désignés par des prénoms courants, parfois accompagnés de toponymes ambigus : sont-ce des lieux d'origine, d'habitat ou de dépendance féodale ? La confusion entre auteur, récitant et copiste est partout, suivant trois significations enchevêtrées du mot “ auteur ”. Or l'absence d'auteurs au sens moderne n'implique pas, ajoutait Zumthor, celle d'originalité ni d'invention, à repérer autrement. De nombreux problèmes pourraient être abordés, comme la présence et le sens du “ je ” dans des textes où la notion d'auteur individuel reste incertaine, ou les diverses formes de l'écriture continuée, combinant conformisme et différence. Je vous renvoie, pour mesurer la variété des enjeux, à un riche colloque récent : *Auctor et auctoritas : Invention et conformisme dans l'écriture médiévale* (voir en fin de leçon la bibliographie particulière qui accompagne désormais chaque leçon).

Je me contenterai d'aborder une question centrale pour la conception de l'auteur, celle du rapport entre *auctor* et *auctoritas* dans l'exégèse, sacrée et profane ; et je m'intéresserai à l'émergence lente d'une notion d'auteur dans l'interprétation des textes, sacrés et aussi profanes, à partir d'une vision de l'interprétation pour laquelle l'auteur, surtout sacré, n'est pas pertinent. Les deux questions de l'auteur et de l'exégèse sont inséparables ; elles sont liées par l'allégorie. L'exégèse médiévale est

allégorique : suivant la distinction affirmée par saint Paul, elle cherche l'esprit sous la lettre, le sens spirituel derrière le sens littéral (voir le grand ouvrage d'Henri de Lubac). Au Moyen Âge, mais aussi dans toute l'histoire de l'herméneutique, il existe un antagonisme latent entre l'auteur et l'allégorie : plus l'interprétation est allégorique, moins elle juge l'auteur pertinent ; plus elle tient compte de l'auteur, moins elle est allégorique. Si un terme est à la hausse, toujours l'autre est à la baisse. Ailleurs, j'ai parlé d'une polarité de longue durée en critique entre philologie (recherche du sens de l'auteur, de l'intention de l'auteur) et allégorie (recherche d'une autre signification du texte, afin de l'appliquer à un nouvel horizon d'attente). C'est à suivre le mouvement de cette polarité que je me limiterai.

### *L'auteur dans les prologues des commentaires*

Au Moyen Âge le terme *auctor*, on l'a signalé la semaine passée, désigne, non pas n'importe quel l'écrivain, mais seul celui qui a de l'autorité, qui est respecté et cru. Le Moyen Âge aimait les étymologies : *auctor* était rattaché non seulement à *augere* (augmenter, accroître), mais aussi à *agere* (agir) - *actor*, le simple écrivain, le moderne, est ainsi opposé à *auctor*, l'auteur de poids -, et encore à *auieo* (lier, car l'auteur lie pieds et mètres). Les écrits d'un *auctor* ont de l'*auctoritas*, et, par extension, une *auctoritas* est un extrait d'un *auctor*, *sententia digna imitatione*. Deux critères fondent l'autorité : d'une part l'*authenticité*, c'est-à-dire le fait pour les textes d'être non apocryphes, ou canoniques, en particulier pour les livres de la Bible ; d'autre part la *valeur*, c'est-à-dire la garantie de conformité à la vérité chrétienne, à la Bible, par opposition notamment aux fables des poètes qui servent d'exemples de grammaire, et aux textes profanes en général.

Une certaine circularité est apparente : l'oeuvre d'un *auctor* a de la valeur et doit être lue ; une oeuvre de valeur doit être celle d'un *auctor*. Et bien sûr aucun moderne ne peut être appelé *auctor* ; il est vu comme un nain sur les épaules d'un géant, d'une *auctoritas* qu'il commente et continue. Un *auctor* est donc toujours un ancien. Mais, si l'*auctoritas* est une norme herméneutique qui garantit la conformité à la doctrine, elle peut aussi fournir un abri (idéologique, psychologique) pour dire quand même du nouveau, pour faire dire le nouveau aux *auctores*.

Il y a des *auctores* dans toutes les disciplines du *trivium* et du *quadrivium*, les sept arts libéraux enseignés. Ces *auctores* forment un canon : par exemple, pour le *trivium*, Donat, Priscien et les poètes en grammaire ; Quintilien et Cicéron en rhétorique ; Aristote, Porphyre et Boèce en dialectique. De même en musique, arithmétique, géométrie et astronomie pour le *quadrivium*, et ensuite dans les disciplines spécialisées, droit, médecine et théologie, où la Bible, les Pères, puis les *Sentences* de Pierre Lombard sont les *auctores*. L'école du Moyen Âge, aux origines antiques, est en entier fondée sur l'explication des *auctores*. L'enseignement du *grammaticus* repose sur la *scientia recte loquendi*, l'art de bien parler, et l'*enarratio poetarum*, le commentaire des poètes, ancêtre de l'explication de texte. Dans sa leçon, ou *prelectio*, le maître, suivant Quintilien et les grammairiens du Moyen Âge, explique mètre, syntaxe, lexique, figures, allusions de toutes sortes, etc. L'ordre d'exposition de la lecture de la Bible et de tous les textes est rituel : la lettre, *littera*, puis *sensus*, le sens obvie, enfin *sententia*, le sens plus profond, dans un approfondissement allégorique. Tout cela afin de comprendre, d'assimiler, mais aussi d'imiter en grammaire et rhétorique.

Les prologues des commentaires des auteurs permettent de se faire une idée précise de la notion médiévale d'*auctor*. Conrad de Hirsau (1070-1150), grammairien, commence son *Accessus ad auctores* par une introduction aux termes littéraires, suivie d'une introduction aux textes, vingt et un auteurs en ordre de difficulté. Les termes littéraires définis sont *liber*, prose, rythme ou mètre ; *titulus*, proème, prologue ; puis auteur. Quelle est la différence, demande-t-il, entre un auteur, un poète, un historien, un commentateur, un barde (*vates*), etc. ? *Auctor* vient du verbe *augendo* (augmentant), parce que, avec sa plume il amplifie les faits et dits des anciens. L'historien écrit sur ce qu'il a vu. Le poète est un faiseur, qui donne forme aux choses, mélange ce qui est faux et ce qui est vrai. Le barde (*vates*) a un pouvoir mental : il voit le futur. Les *commentatores* sont ceux qui éclairent les dits obscurs des autres. Les *expositores* découvrent les sens mystiques de l'Écriture. Les écrivains de discours composent des discours d'édification. Comme on le voit, le traité de grammaire commence par une vraie théorie littéraire classificatoire.

Les prologues des commentaires sacrés et profanes reprennent des schémas venus de l'antiquité. Le début est invariable : l'explication d'un auteur est rituellement introduite par des remarques sur le texte dans son ensemble, avant d'entrer dans l'explication de détail. La leçon inaugurale est appelée *accessus*, *introitus* ou *ingressus*. Et c'est là qu'une notion d'auteur est peu à peu apparue, au xii<sup>e</sup> et xiii<sup>e</sup> siècles.

Trois grands types de prologue coexistent au xii<sup>e</sup> siècle pour introduire les auteurs, témoignant de la notion d'auteur en gestation.

Le premier type est ancien ; il est apparu dans les commentaires de Virgile, avec pour paradigme l'introduction aux *Églogues* attribuée à Donat au iv<sup>e</sup> siècle. Le prologue est divisé en deux parties : *ante opus*, avant l'oeuvre, le titre, la cause (la vie du poète) et l'intention sont évoqués ; puis *in ipso opere*, dans l'oeuvre même, trois objets doivent aussi être observés : le nombre des livres (les parties), l'ordre des livres (l'organisation), enfin l'explication. Le commentaire de l'*Énéide* attribué à Servius au v<sup>e</sup> siècle avait la même structure, et ce modèle, toujours associé à Servius, a survécu jusqu'au xv<sup>e</sup> siècle. Il n'a d'ailleurs pas disparu : voyez vos anthologies de littérature qui introduisent toujours ainsi leurs extraits.

Le second modèle, qu'on trouve depuis le ix<sup>e</sup> siècle chez Jean Scot Érigène, présente des rubriques très différentes, une série de sept questions empruntées à la topique rhétorique et énumérant les circonstances du texte : “ qui, quoi, pourquoi, de quelle manière, quand, où, par quels moyens ”. Pour l'avocat, ces *circumstantiae* étaient celles du crime : le texte est décrit suivant ce modèle juridique, qui permet de traiter toute question. La question “ qui ” porte sur la *persona*, l'*auctor* ; “ quoi ” sur la chose même, le texte, désigné par son titre ; “ pourquoi ”, sur l'intention, la *causa* ; “ de quelle manière ”, sur le *modus*, par exemple le vers ou la prose ; “ où ” sur le *locus* et “ quand ” sur le *tempus*, le lieu et le temps du texte ; “ par quels moyens ”, sur les matériaux utilisés, les sources. Ce type de prologue se résume parfois à *persona*, *locus*, *tempus*, comme une ébauche de biographie pour un manuel. Le modèle est d'origine profane comme le précédent, mais il est appliqué aux textes sacrés. Habituel dans les commentaires de la Bible de Hugues de Saint-Victor au xii<sup>e</sup> siècle, il est cependant en passe de devenir une exception.

En effet, ces deux types de prologue sont alors délaissés pour un troisième modèle, plus répandu, venu de Boèce et de son commentaire de l'*Isagogè* de Porphyre, où six rubriques étaient parcourues : *operis intentio*, *utilitas*, *ordo* (ou *modus agendi*), *nomen auctoris* (pour les questions d'attribution, d'authenticité), *titulus*, et *ad quam partem philosophiae* (la branche de la philosophie à laquelle le texte appartient). Diffusé au xi<sup>e</sup> siècle comme un schéma moderne par opposition aux *circumstantiae* ou à la *vita poetae*, et souvent réduit à trois ou quatre termes (vie, titre, *pars* ; ou *intentio*, *modus agendi*, *auctor* ; ou *materia*, *intentio*, *pars*, *utilitas*), ce modèle devint dominant et systématique au xii<sup>e</sup> siècle, dans toutes les disciplines.

Ses sept rubriques constituent pour ainsi dire une théorie du texte. Le *titulus*, *inscriptio* ou *nomen libri* fournit une clé d'accès au livre, et fera l'objet d'étymologies compliquées pour en annoncer le sens. Avec le *nomen auctoris*, sont abordées les questions d'authenticité et d'attribution, ou une brève *vita auctoris*. L'*intentio auctoris* indique le sens intentionnel du texte, plus important que la lettre, ou sa

*finis*, sa finalité, le but poursuivi (didactique et moral pour les poètes profanes, édifiant vers le salut pour les textes sacrés), suivant l'image du noyau (*l'intentio*) opposé à l'écorce (la lettre), qui figurera encore chez Rabelais. On retrouve ici une distinction rhétorique et juridique ancienne, entre *actio* et *intentio*, et l'intention, dans l'exégèse comme au tribunal, compte plus que l'action, c'est-à-dire que les mots. Si on s'intéresse au contexte historique en notant ce qu'on sait de la vie de l'auteur, cela n'a pas pour but de mettre le sens du texte en rapport avec le contexte historique, ou avec les buts subjectifs et individuels de l'auteur. Quel que soit le type de prologue, le principe de la recherche du sens reste l'allégorie, le sens spirituel de la Bible, mais aussi le sens voilé sous *l'integumentum* chez les auteurs profanes, comme dans la tradition de l'Ovide moralisé jusqu'à la Renaissance, où des sens chrétiens sont révélés dans les *Métamorphoses*. Ensuite, la *materia libri* aborde le sujet, les matières ; le *modus agendi, scribendi* ou *tractandi* les qualités stylistiques et rhétoriques ; l'*ordo libri*, l'ordre du développement, naturel (linéaire) ou artificiel (avec retour en arrière) ; l'*utilitas*, l'utilité ultime du livre, les raisons pour lesquelles il fait partie du corpus canonique, raisons morales pour les auteurs profanes. Enfin, *cui parti supponitur*, la branche du savoir auquel le texte appartient, et on rattache les auteurs profanes à la philosophie pratique, à l'éthique, comme Lucain, Ovide ou Juvénal, malgré les passages douteux ou scabreux qui exigent de distinguer *actores* (sans autorité) et *auctores*. L'adaptation de ce schéma profane à la théologie pose un problème, puisque la théologie ne peut pas être reconduite à une partie de la philosophie et se situe au-dessus d'elle.

Les commentaires du xii<sup>e</sup> siècle avaient donc mis au point une méthode de lecture commune des *auctores*, anciens et vernaculaires, sacrés et profanes, relevant de la grammaire à la théologie. Ces prologues, passés des arts libéraux à l'exégèse biblique et témoignant d'une certaine émergence de l'auteur, n'étaient pas sans conséquences pour l'interprétation allégorique traditionnelle, c'est-à-dire niant toute contribution de l'auteur humain au sens du texte sacré, suivant la doctrine purement instrumentale de l'inspiration condensée dans le psaume 44, autorité en la matière : “ Ma langue est la plume d'un scribe qui écrit vélocement ” (Psaumes, 44, 2).

Hugues de Saint-Victor (1096-1141), tenu pour un traditionaliste, demande ainsi, dans son *Didascalion*, que lire et comment lire. Et il renvoie à la doctrine officielle de l'allégorie, exprimée par saint Augustin dans le *De doctrina Christiana*. Augustin distinguait les mots, qui signifient, et les choses, qui éventuellement signifient elles aussi, comme le bois que Moïse jeta dans les eaux, qui “ d'amères qu'elles étaient devinrent douces ”, bois qui, figure même de l'allégorie, signifie la Croix (Exode, 15, 25). Les signes sont ou littéraux ou figuratifs ; le sens littéral est supposé lié à la signification des mots, tandis que le

sens spirituel est lié à la signification des choses. Pour Hugues, dans les écrits humains seuls les mots signifient, tandis que dans la Bible les choses peuvent elles aussi signifier. Il y a donc une différence irréductible entre les textes profanes et sacrés, qui sont allégoriques. Mais l'allégorie offre des dangers, puisqu'un sens spirituel peut librement être donné aux choses. Aussi Hugues ajoute-t-il cette précaution : on ne doit pas, sous prétexte que la lettre tue, préférer ses propres idées aux auteurs sacrés. La Bible n'est pas en entier allégorique ; parfois seules la lettre et la signification des mots existent, sans nécessité d'aller plus loin. Entre les exégèses patristiques, Hugues recommande de choisir celles qui correspondent aux intentions de l'auteur. Ainsi l'appel à l'intention d'auteur, au *sensus auctoris*, devient-il fréquent au xiii<sup>e</sup> siècle pour prévenir les excès de l'allégorie.

Abélard (1079-1142) est plus original encore, ou moderne, dans le *Sic et non*, où il passe en revue 158 problèmes, c'est-à-dire différences et contradictions (pour et contre) entre les Pères. Ébauchant une démarche philologique, il s'intéresse aux contextes historiques, aux buts recherchés par les auteurs (exhortation ou information, par exemple), pour résoudre les conflits entre les autorités. Au reste, tous les textes n'ont pas, dit-il, la même autorité : celle des Pères est moindre que celle de la Bible. Abélard admet même que les prophètes et apôtres ont pu se tromper, mais certes non pas mentir comme les poètes, et il cite Augustin, qui reconnaissait la possibilité qu'il se soit trompé : pour mettre en cause l'autorité des Pères, Abélard fait ainsi appel à l'autorité d'un Père, démarche subtile ou casuiste qui illustre à merveille la situation paradoxale du commentateur médiéval. L'inspiration, dit-il encore, ne comprend pas tous les détails du texte sacré, et la dictée de Dieu n'est donc pas infaillible dans le détail. Mais la situation n'est pas encore mûre pour en accorder davantage à l'auteur humain du texte sacré.

Pierre Lombard (1100-1160) dans les *Libri sententiarum* (1155-58), destinés à prendre rang auprès de la Bible comme recueil des autorités, juge l'auteur humain accessoire. Dans les textes profanes, l'*intentio* porte sur la lettre, dit-il, alors que dans la Bible, la *materia* est le référent allégorique, et l'*intentio* porte sur l'allégorie. Il y a donc encore une différence essentielle entre les deux types de textes.

### ***L'auteur comme cause efficiente***

La méthode herméneutique se libéra un tant soit peu de l'allégorie au xiii<sup>e</sup> siècle, et le genre du prologue des commentaires évolua parallèlement. Auprès des trois types antérieurs, un nouveau modèle de prologue apparut, de type aristotélien, au sens où il se divise en quatre rubriques correspondant aux quatre causes principales de toute activité et de tout changement, suivant la *Physique* d'Aristote. Nouveau prologue et nouvelle herméneutique sont inséparables. En toute chose, Aristote distinguait : la *causa materialis*, soit en l'occurrence la matière, les sources, le substratum du

texte ; la *causa formalis*, soit, suivant l'opposition aristotélicienne fondamentale de la matière et de la forme, le schème qui informe la matière, le style et la structure qui lui sont imposés dans le texte ; la *causa efficiens*, soit la motivation, la force motrice qui fait passer ce qui est en puissance à ce qui est en acte ; enfin la *causa finalis*, soit la finalité (*finis*), l'intention dernière, la justification ultime de l'existence de la chose ou du texte, par exemple le bien que l'auteur a voulu faire advenir dans le monde comme sens moral de l'oeuvre profane, ou son efficacité vers le salut comme sens final de l'oeuvre sacrée.

Suivant l'exemple traditionnel de la statue, emprunté à saint Thomas d'Aquin (1225-1274), les quatre causes seront les proportions et la disposition de la statue pour la cause formelle ; le bronze dont la statue est faite pour la cause matérielle ; l'artiste ou l'artisan qui l'a produite pour la cause efficiente ; enfin la raison qu'il a eue de la produire pour la cause finale.

Dans ce nouveau paradigme de prologue, l'*auctor* est défini comme cause efficiente, qui fait être le texte, et cela permet de poser autrement le rapport de l'auteur humain et de l'auteur divin dans l'inspiration des textes sacrés. La théorie des quatre causes rapproche l'auteur humain de l'auteur divin, ou même les commentateurs des auteurs. L'*auctor* reste une *auctoritas*, à croire et à imiter, mais ses qualités humaines sont prises en compte, ce qui devient net dans les prologues des commentaires de la Bible. Au xii<sup>e</sup> siècle, la prépondérance de l'exégèse allégorique empêchait une analyse des auteurs particuliers des livres de la Bible, car Dieu inspire partout les auteurs humains. Mais, au xiii<sup>e</sup> siècle, une exégèse plus libre apparaît, et l'accent se déplace de l'auteur divin à l'auteur humain, avec un intérêt, inconnu jusque-là, pour la cause efficiente et la cause formelle (l'homme et le style). Une fois Dieu défini comme la première cause efficiente et la source ultime de l'autorité de l'Écriture, le commentateur s'intéresse à l'auteur humain. Inspiré et instrumental, soumis mais indépendant, c'est celui-ci qui s'exprime dans le sens littéral, et les variétés de style et de structure des différents livres de la Bible sont ainsi rattachées à leurs divers auteurs humains.

L'influence d'Aristote, et non de la *Poétique* mais de la *Physique*, fut donc cruciale dans l'émergence de l'auteur au xiii<sup>e</sup> siècle. La théorie aristotélicienne de la causalité induit à la fois un nouveau type de prologue et de nouvelles attitudes envers l'auteur et l'autorité, le style et la structure, elle donne une nouvelle dignité aux facultés humaines, au " corps " de l'écriture, à son sens littéral. Pour les scolastiques, le sens n'est plus caché par Dieu au plus profond du texte biblique, mais exprimé au sens littéral par les auteurs humains de la Bible, chacun à sa manière. L'obsession des allégoristes pour l'*auctoritas*, au détriment de l'*auctor* toujours en retrait, cède la place à une reconnaissance des auteurs inspirés comme humains, avec leur propres buts et styles.

Suivant saint Bonaventure (1217-1274), par exemple, la *causa finalis* de l'Ecclésiaste, son but ultime, est le mépris des choses de ce monde ; la *causa materialis* est la vanité même des choses de ce monde, ou pus exactement les qualités de ces choses qui les rendent vaines ; la *causa formalis*, c'est ce qui fait l'unicité du livre, où Salomon procède en *concionator*, arrange des opinions diverses, sages ou folles, afin qu'une vision claire de la vérité s'en dégage ; la *causa efficiens*, c'est Salomon, car, pour montrer la vanité, il fallait l'avoir vécue, en avoir eu l'expérience, et l'auteur a eu l'expérience de la vanité de l'argent et du plaisir. Ainsi la faillibilité de Salomon comme homme ne dévalue pas l'autorité de son livre, mais au contraire justifie le livre écrit après que Salomon se fût repenti.

C'est donc autour de la *causa efficiens* que se noue la question de l'auteur dans la scolastique, suivant la doctrine classique exprimée par Albert le Grand dans le prologue de Jean : " La cause efficiente première est la sagesse divine qui se manifeste à Jean dans le Verbe incréé et qui, dans les Verbe incarné, l'instruit et l'incite à écrire [...]. L'esprit est celui de la sagesse qui parle, ce qui fait que l'autorité de cette Écriture ne laisse aucun doute [...]. Mais la cause efficiente la plus proche, à l'extérieur, est Jean, qui a bu les secrets du Verbe à même la source sacrée du coeur du Seigneur. "

Il y a donc une double *auctoritas* des textes bibliques, deux niveaux d'autorité ou une *duplex causa efficiens* : l'Esprit saint comme moteur, et le prophète comme opérateur, ou encore Dieu comme auteur premier, premier moteur non mû, *movens et non mota*, et l'auteur humain comme à la fois mû et moteur, *movens et mota*. Et tous les deux sont désormais reconnus. Suivant une doctrine bien établie au xiii<sup>e</sup> siècle, le prophète n'est plus seulement le ministre ou la plume de l'Esprit saint, mais a un rôle propre. Dieu est certes le garant, car il est la cause efficiente primaire qui fonde l'*auctoritas* du texte, mais l'auteur humain apporte aussi une contribution individuelle. Certains prologues réduisent encore le rôle des auteurs sacrés, mais la réaction des théologiens du xiii<sup>e</sup> siècle va dans l'ensemble vers l'affirmation du rôle des auteurs humains inspirés, de l'importance des causes intermédiaires entre le premier moteur et l'effet ultime, chacune ayant son caractère distinctif et inaliénable. Pour Bonaventure, le compilateur est même une troisième cause efficiente. Or l'auteur inspiré comme cause intermédiaire a un but personnel, une *intentio* à lui. Et si l'on reconnaît désormais un rapport entre les personnalités des *auctores* de la Bible et les causes formelles (style et structure) des divers livres de la Bible, ce n'est pas encore " Le style c'est l'homme " mais un pas vers l'attribution d'un style à l'individu.

Ainsi, suivant Henri de Gand, " Puisque les Écritures ont été livrées par le ministère d'hommes qui les ont mises par écrit et ont contemplé la sagesse même, autant qu'il est possible à des coeurs humains [...] ils ne doivent pas être considérés seulement comme les instruments ou les canaux par lesquels ont été transmis

les mots de cette science [...] mais ils doivent être appelés auteurs véritables, bien que secondaires, eux qui l'ont décrite à partir du trésor de l'art qui a été infusé en eux. ”

Il en résulte un accent accru sur le sens littéral, et une limitation de la liberté allégorique. Pour Thomas et Bonaventure, un passage obscur de la Bible doit être interprété en référence à d'autres passages où la signification des choses est expliquée clairement par les signification des mots, comme Augustin l'avait déjà soutenu. Ainsi rien de nécessaire à la foi n'est transmis au sens spirituel qui ne soit transmis ailleurs, clairement et ouvertement, au sens littéral. Et l'allégorie devient redondante, ou simplement plaisante et persuasive, mais non essentielle.

Il existe donc bien une alternative de l'auteur et de l'allégorie. Les *auctores* humains utilisent des mots qui signifient ; l'auteur divin utilise des choses qui signifient. Le sens littéral, lié à la signification des mots, est identifié à l'expression de l'intention de l'auteur humain. L'exégèse littérale du Moyen Âge tardif est de plus en plus attentive à l'*intentio auctoris*. Thomas s'y réfère souvent : “ Cette proposition, dit-il, est littérale et conforme à l'intention de l'apôtre. ”

Mais dans quelle mesure l'auteur des mots savait-il ce que voulait l'auteur des choses ? Les prophètes avaient-ils idée de la signification profonde de ce qu'ils disaient ? Auparavant, ils étaient vus comme des porte-parole passifs de messages mystérieux, mais au xiii<sup>e</sup> siècle on conçoit de moins de prophétie sans savoir de la prophétie. Puisque ce qui est obscur ici doit être clair ailleurs, les prophètes savaient ce qu'ils disaient.

Il y en a ainsi de plus en plus pour l'auteur humain et pour le sens littéral, au point que, mettant en cause la division ancienne entre signification des mots et signification des choses, un certain langage figuré est même tenu pour faire partie du sens littéral : les auteurs humains peuvent eux aussi parler figurativement, dans un *duplex sensus literalis*. Le sens littéral visé par l'auteur humain est double, à la fois propre et figuré. Toutes les figures ne sont donc plus des allégories mystiques.

Un texte fondamental sur l'auteur du temps de la scolastique est la quatrième question de Bonaventure dans son prologue du commentaire des *Sentences* de Pierre Lombard, où il demande, question devenue obligée : Quelle est la cause efficiente ou l'auteur de ce livre ? L'objection est traditionnelle : Pierre Lombard ne doit pas être appelé *auctor*, car seul doit être appelé auteur d'un livre celui qui est à l'origine (*auctor*) de la doctrine qui y est contenue. “ Seul le Christ est notre maître ”, dit Augustin, et lui seul est l'auteur de ce livre des *Sentences*. De même, Aristote dit : “ On ne doit pas appeler grammairien ou musicien quiconque produit quelque chose qui est grammatical ou musical, car il peut produire cette chose par hasard, ou avec quelqu'un d'autre qui y met ses idées ou les dicte. ” Or Pierre Lombard se réclame des Pères. Peut-être y ajoute-t-il

ses idées, mais on doit appeler *auctor* celui qui est plus important et respectable. La position traditionnelle est ainsi d'abord rappelée.

Mais, poursuit Bonaventure, il est clair que Dieu n'a pas écrit ce livre de sa main, donc il y a un autre auteur, créé. On ne peut pas en produire d'autre que Pierre Lombard. Pierre Lombard est donc l'auteur des *Sentences*.

Pour étayer ce raisonnement, Bonaventure, dans un passage célèbre, auquel Barthes se référera souvent pour souligner les subtilités de la théorie de l'auteur au Moyen Âge, distinguait quatre manières de faire un livre, ou quatre rôles, quatre situations d'énonciation possibles. Le *scriptor* écrit les mots des autres sans ajouter ou changer rien. Le *compilator* écrit les mots des autres en rassemblant la matière, mais non la sienne. Le *commentator* écrit les mots des autres et aussi les siens, mais ceux des autres forment la partie principale tandis que les siens sont ajoutés simplement pour rendre plus clair l'argument. L'*auctor* enfin écrit les mots des autres et aussi les siens, mais les siens forment la partie principale et ceux des autres sont ajoutés simplement pour servir de confirmation. Tel est Pierre Lombard, car il expose ses opinions (*sententiae*) et les appuie sur les opinions des Pères. Ainsi doit-il être appelé auteur de ce livre des *Sentences*.

#### **Dante, premier auteur moderne**

Je voudrais finir cette leçon avec Dante, premier moderne traité comme un *auctor* par les commentateurs du début du xiv<sup>e</sup> siècle. Ainsi Pietro Alighieri, son fils, avant l'*expositio* du poème, analyse l'intention de l'écrivain (*mens*), c'est-à-dire ce qu'il appelle la *summa causa*, la cause principale, toujours en référence à la *Physique* d'Aristote, car, dit-il, nous ne connaissons quelque chose que quand nous connaissons ses causes premières. Mais, ajoute Pietro, Aristote dit aussi que la cause finale (*finalis causa*) est la plus puissante des causes, et il faut donc commencer par elle. La cause finale mobilise la cause efficiente, laquelle mobilise la matière et a pour but de trouver une forme convenable à la matière. La théorie aristotélicienne des quatre causes est clairement rappelée. L'objectif existe dans l'intention de l'agent avant toutes les autres choses qui sont liées à cet objectif, et c'est la cause qui mobilise (Pietro adapte ici la théorie du premier moteur au texte profane). La cause finale est donc l'objectif que visait Dante en écrivant : montrer ce que les hommes devraient faire et ne pas faire dans ce monde. Cette cause finale, comme dans les textes profanes en général, est morale. La cause efficiente est bien sûr Dante ; la cause matérielle est le sujet déduit de l'objectif, à savoir les matières que Dante décrit ; la cause formelle, suivant la théorie est double, *duplex forma*, et se divise en *forma tractatus* (l'arrangement, l'organisation du texte) et *forma tractandi* (la méthode de traitement). Dante lui-même analysait cette dernière dans sa lettre à Cangrande : “ poétique, fictive, descriptive, digressive tressomptive ;

et en outre définitive, divisive, probative, improbativ et positive d'exemples ", autrement dit à la fois littéraire et savante.

Guido da Pisa, autre commentateur du début du xiv<sup>e</sup> siècle, distinguait l'intention principale de Dante, la *causa finalis* : sauver les vivants de leur misérable condition en les persuadant de renoncer au péché dans l'*Enfer* ; les ramener à la vertu dans le *Purgatoire* ; les conduire à la gloire dans le *Paradis*. Mais il y ajoutait trois autres objectifs : illustrer la langue, remettre en lumière les oeuvres des poètes anciens, condamner les méchants, notamment princes et prélats, par des histoires exemplaires. Dante fut ainsi le premier moderne traité comme un ancien, comme un auteur.

*Conclusion* : une notion de l'auteur émerge assurément dès le xiii<sup>e</sup> siècle, dans la pensée scolastique, à partir de l'analyse en terme de cause efficiente, qui contraint à réviser les rapports de l'auteur divin et de l'auteur humain dans les textes sacrés, et qui est aussi appliquée aux textes profanes, notamment à un poème allégorique moderne comme *La Divine Comédie*. Boccace, dans sa *Vie de Dante*, aborde un moderne comme Cicéron a été abordé par Pétrarque : il distingue l'homme, avec ses défauts, et l'écrivain, l'auteur, avec ses qualités littéraires. Son génie d'écrivain est loué, tandis que les fautes de l'homme sont blâmées, comme son avidité de pouvoir et ses licences amoureuses. Bonaventure, on l'a vu, ébauchait déjà ce genre de distinction à propos de Salomon, pour justifier qu'un

auteur sacré ne fût pas parfait. Les *auctores* deviennent des hommes, et la barrière tombe entre auteurs profanes et sacrés, voire entre anciens et modernes. Saint Thomas avait reconnu aux auteurs sacrés l'usage des figures pour transmettre la vérité ; mais par les mêmes moyens les poètes transmettaient des mensonges. Pétrarque et Boccace y trouveront une justification de la comparaison des poètes sacrés et profanes : théologie et poésie ne sont plus opposées, car toutes deux sont figuratives ; la théologie est de la poésie, de la poésie sur Dieu, dit Pétrarque. Les auteurs deviennent plus familiers, *familiares*, à la fois pour le lecteur et entre eux.

### **Bibliographie complémentaire**

Chenu, M.-D., " *Auctor, actor, autor* ", *Bulletin du Cange*, 1927, iii, p. 81-86.

Lubac, Henri de, *Exégèse médiévale, les quatre sens de l'écriture*, Cerf, 1969-1964, 4 vol.

Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Seuil, 1972.

Minnis, A. J., *Medieval Theory of Authorship : Scholastic literary attitudes in the later Middle Ages*, London, Scolar Press, 1984.

Minnis, A. J., et Scott, A. B., *Medieval Literary Theory and Criticism*, Oxford, Clarendon Press, 1988.

Zimmermann, Michel éd., *Auctor et auctoritas : Invention et conformisme dans l'écriture médiévale*, École des chartes, 2001.

## **Sixième leçon : Les jeux de la Renaissance**

Je me limiterai encore à quelques aperçus, chez Rabelais et Montaigne. Parmi les " textes phares " de la troisième leçon, j'avais brièvement évoqué le " Prologue de l'auteur " de *Gargantua*, que je vous rappelle :

" Alcibiades en un dialogue de Platon, intitulé Le banquet, louant son precepteur Socrates sans controverse prince des philosophes: entre aultres paroles le dict estre semblable es Silènes. Silènes estoyent iadis petites boites telles que voyons de present es boutique des apothecaires, pinctes au dessus de figures ioyeuses et frivoles, comme de Harpies, Satyres, oysons bridez, lievres cornuz, canes bastées, boucqs volans, cerfz limonniers, & aultres telles peintures contrefaites à plaisir pour exciter le monde à rire. Quel fut Silène maistre du bon Bacchus. Mais au dedans l'on reservoit les fines drogues, comme Baulme, Ambre gris, Amomon, Musc, zivette, pierreries, et aultres choses precieuses. Tel disoit estre Socrates: parce que le voyans au dehors, & l'estimans par l'exteriore apparence, n'en eussiez donné un coupeau d'oignon: tant laid il estoit de corps & ridicule en son

maintien, le nez pointu, le regard d'un taureau: le visaige d'un fol: simple en meurs, rustiq en vestemens, pauvre de fortune, infortuné en femmes, inepte à tous offices de la republicque: tousiours riant, tousiours beuvant à un chascun, tousiours se guabelant, tousiours dissimulant son divin sçavoir. Mais ouvrans ceste boite, eussiez au dedans trouvé une celeste & impreciabile drogue: entendement plus que humain, vertu merveilleuse, couraige invincible, sobresse non pareille, contentement certain, assurance parfaite, desprivement incroyable de tout ce pourquoy les humains tant veiglent, courent, travaillent, navigent & bataillent.

A quel propos, en vostre advis, tend ce prelude, & coup d'essay? Par autant que vous mes bons disciples, & quelques aultres folz de seiour lisans les ioyeux tiltres d'aulcuns livres de nostre invention, comme Gargantua, Pantagruel, Fessepinthe, La dignité des braguettes, Des poy au lard cum commento etc, iugez trop facilement ne estre au dedans traicté que mocqueries, folateries, & menteries ioyeuses: veu que que l'enseigne exteriore (c'est le tiltre) sans plus avant enquerir, est

communément repçu à derision & gaudisserie. Mais par telle legiereté ne convient estimer les oeuvres des humains. Car vo' mesmes dictes, que l'habit ne faict point le moine: & tel est vestu d'habit monachal, qui au dedans n'est rien moins que moyne: & tel vestu de cappe hispanole, qui en son couraige nullement affiert à Hispanie. C'est pourquoy fault ouvrir le livre: et soigneusement peser ce qui y est deduict. Lors congnoistrez que la drogue dedans contenue est bien d'aultre valeur, que ne promettoit la boîte. C'est à dire que les matieres icy traictées ne sont tant folastres, comme le tiltre au dessus pretendoit. Et posé le cas, qu'on *sens literal* trouvez matieres assez ioyeuses & bien correspondentes au nom, toutesfois pas demourer là ne fault, comme au chant des Sirènes: ains à *plus hault sens interpreter* ce que par adventure cuidiez dict en guaieté de cuer.

Crochetastes vo' oncques bouteilles? Caisgne. Redvisez à memoire la contenance qu'aviez. Mais veistez vo' oncques *chien rencontrant quelque os medullare*? C'est comme dict Platon li. 2 de rep. la beste du monde plus philosophe. Si veu l'avez: vo' avez peu noter de quelle devotion il le guette: de quel soing il le garde: de quel ferveur il le tient: de quelle prudence il l'entonne: de quelle affection il le brise: et de quelle diligence il le sugce. Qui l'induit à ce faire? Quel est l'espoir de son estude? quel bien y pretend il? Rien plus qu'un peu de mouelle. Vray est que ce peu, plus est delicieux que le beaucoup de toutes aultres pour ce que la mouelle est aliment elaboré à perfection de nature, comme dict Galen 3. facu. natural. & 11. de usu particu. A l'exemple d'icelluy vo' convient estre saiges pour fleurir sentir & estimer ces beaux livres de haulte gresse, legiers au prochaz: & hardiz à la rencontre. Puis pour curieuse lection, & meditation frequente rompre l'os, & *sugcer la substantifique mouelle*. C'est à dire: ce que ientends par ces *symboles Pythagoriques*, avecques espoir certain d'estre faitz escors & preux à ladicte lecture. Car en icelle bien aultre goust trouverez, & doctrine plus absconce que vous revelera de tresaultz sacremens & mystères horricques, tant en ce que concerne nostre religion, que aussi l'estat politicq & vie oeconomicque. Croiez en vostre foy qu'oncques Homere escrivent l'Iliade & Odyssée, *pensast es allegories*, lesquelles de luy ont beluté Plutarque, Heraclides Ponticq, Eustatie, & Phornute: & ce que d'iceulx Politian a desrobé? Si le croiez: vo' n'aprochez ne de pieds ne de mains à mon opinion: qui decrete icelles aussi peu avoir esté songez d'Homere, que d'Ovide en ses metamorphoses, les sacremens d'evangile: lesquelz un frère Lubin vray croquelardon s'est efforcé desmontrer, si d'aventure il rencontroit gens aussi folz que luy: & (comme dict le proverbe) couvercle digne du chaudron. Si ne le croiez: quelle cause est, pourquoy autant n'en ferez de ces ioyeuses et nouvelles chronicques? Combien que les dictant n'y pensasse en plus que vo' qui paradventure beviez comme moy. ”

Je voudrais y revenir un instant, pour y reconnaître le

conflit de l'auteur et de l'allégorie (si l'un est à la hausse, l'autre est à la baisse) observé au Moyen Âge. Rabelais s'en moque, ce qui est une manière de le résoudre ou plutôt de le désamorcer ; il joue avec les termes de la contradiction, le point contentieux étant de savoir si l'auteur d'un texte allégorique est responsable de son sens, comme les scolastiques demandaient si les prophètes étaient de simples instruments inspirés ou s'ils savaient ce qu'il disaient, y compris figurativement. Rabelais prend parti dans ce débat en affectant de ne pas trancher, en provoquant son lecteur, en l'encourageant à lire allégoriquement, à briser l'os et sucer la moelle, puis en l'invitant à se demander si les auteurs profanes pouvaient avoir conçu les sens chrétiens lus chez eux au Moyen Âge. Renvoyant ainsi le lecteur à lui-même, à sa propre responsabilité dans l'attribution éventuelle de sens allégoriques ou subversifs à certains passages du livre relatifs à la religion et la politique, comme la satire des moines, Rabelais sait bien que les temps ont changé, et qu'en tout cas l'allégorie n'a jamais été un abri pour un auteur moderne. Car les modernes sont désormais traités eux aussi comme des auteurs.

Et pourtant l'attitude de Rabelais en face des autorités reste aussi équivoque que devant l'allégorie. Gardons à l'esprit la fameuse lettre de Gargantua à son fils, parti étudier à Paris, lettre elle aussi ambiguë, au chapitre viii de *Pantagruel*. Gargantua compare l'époque présente à sa jeunesse :

“ [...] le temps n'estoit tant ydoine ny commode es lettres, comme il est de present [...]. Le temps estoit encores tenebreux & sentent l'infelicité & calamité des Goths, qui avoient mis à destruction toute bonne literature. Mais par la bonté divine, la lumiere & dignité a esté de mon aage rendue es lettres [...], & y voy tel amendement, que de present à difficulté seroys ie receu en la premiere classe des petitz grimaulx moy qui en mon aage virile estoys non à tord réputé le plus sçavant dudict siecle, ce que ie ne dys pas par iactance vaine, encores que bien ie puisse & louablement faire en t'escrivant, comme tu as l'autoricté de Marc Tulle en son livre de vieillesse, et la sentence de Plutarque au livre intitulé, comment on se peult louer sans envie: mais pour te donner affection de plus hault tendre. ”

Le passage mélange typiquement les lumières de la Renaissance et le recours aux autorités dans la tradition médiévale, à moins que Rabelais, une fois de plus, ne soit ironique. Quant à l'immense programme d'études qui suit, difficile aussi de dire si son gigantisme le discrédite ou non :

“ Maintenant toutes disciplines sont restituées, les langues instaurées. [...] Ientends & veulx que tu aprenes les langues parfaitement. Premierement la Grecque comme le veult Quintilian. Secondement la latine. Et puis l'Hebraicque pour les saintes lettres, & la Chaldecique & Arabicque pareillement: & que tu formes ton stille, quant à la Grecque, à l'imitation de Platon, quant à la Latine, à Ciceron. Qu'il n'y ait

histoire que tu ne tiengne en memoire presente, à quoy te aydera la Cosmographie de ceulx qui en ont escript. Les ars liberaulx, Geometrie, Arismetique, & Musique, le t'en donnay quelque goust quand tu estoys encores petit en l'aage de cinq à six ans: poursuis le reste, & de Astronomie saches en tous les canons, laisse moy l'Astrologie divinatrice, et art de Lucius comme abuz et vanitez.”

Le *trivium* et le *quadrivium* ont encore cours, Quintilien, Cicéron et Platon sont les autorités, puis suivent les disciplines spécialisées ou professionnelles, droit, médecine, théologie.

“ Du droit Civil ie veulx que tu saches par cueur les beaulx textes, et me les confere avecques la philosophie. [...] Puis songneusement revisite les livres des medecins, Grecs, Arabes, & Latins, sans contemner les Thalmudistes & Cabalistes, & par frequentes anatomyes acquiers toy parfaicte congnoissance de l'aultre monde, qui est l'homme. Et par quelques heures du iour comme à visiter les saintes lettres. Premièrement en Grec le nouveau testament et Epistres des apostres, & puis en Hebrieu le vieulx testament. Somme que ie voye ung abysme de science.”

L'image de l'“ abysme de science ”, idéal fixé par Gargantua à l'éducation de Pantagruel, nous laisse toujours perplexe sur le statut des *auctores* : est-elle à prendre en bonne ou en mauvaise part ? Même si Rabelais se méfie des *auctoritates* et vient de les ridiculiser dans la longue liste des titres de la Librairie de Saint-Victor, au chapitre vii de *Pantagruel*, le savoir est encore conçu comme un apprentissage des *auctores*.

### **Montaigne, auteur de lui-même**

Plus rien de tel chez Montaigne, chez qui la notion d'auteur, dégagée de la tradition de l'autorité, devient pleinement individuelle. Je vous renvoie ici à trois ou quatre chapitre des *Essais* sur lesquels je m'appuierai principalement et que je vous conseille de relire : “ De l'institution des enfans ” (I, 26), “ Des livres ” (II, 10), “ Sur des vers de Virgile ” (III, 5).

Montaigne utilise le terme *auteur* en deux sens, au pluriel, généralement accompagné d'une épithète, pour désigner les autres, “ les bons auteurs ”, “ les grands auteurs ”, “ les anciens auteurs ”, mais aussi au singulier, pour renvoyer à lui-même. Pour commencer, sa méfiance des abus de l'allégorie et des prophéties est nette : à de tels auteurs, “ leur preste beau jeu, le parler obscur, ambigu et fantastique du jargon prophétique, auquel leurs auteurs ne donnent aucun sens clair, afin que la posterité y en puisse appliquer de tel qu'il luy plaira ” (I, 11, 45c). Montaigne se dresse partout contre les prestiges de l'obscurité.

Dans l'“ Apologie ”, Montaigne retrouve exactement la question du “ Prologue ” de *Gargantua* : “ Homere est aussi grand qu'on voudra, mais il n'est pas possible qu'il ait pensé à représenter tant de formes, qu'on lui donne ”, passage corrigé dans l'exemplaire de Bordeaux en un

tour qui rappelle la syntaxe même de Rabelais : “ Est-il possible qu'Homere aye voulu dire tout ce qu'on luy fait dire : et qu'il se soit presté à tant et si diverses figures, que les theologiens, legislateurs, capitaines, philosophes, toute sorte de gents, qui traittent sciences, pour diversement et contrairement qu'ils les traittent, s'appuyent de luy, s' rapportent à luy ” (II, 12, 570c). Mais Montaigne tranche la question que Rabelais laissait en suspens.

D'autre part, Montaigne résiste sans cesse à l'autorité des auteurs : “ Les escrivains indiscrets de nostre siecle, qui parmy leurs ouvrages de neant, vont semant des lieux entiers des anciens auteurs, pour se faire honneur, font le contraire ” (I, 26, 145a), écrit-il dans “ De l'institution des enfans ”, programme parallèle à celui de Rabelais dans la lettre de Gargantua à Pantagruel, et très différent.

Sans doute respecte-t-il certains auteurs, comme Platon, car Socrate est son modèle, et se trouve-t-il embarrassé lorsqu'un dialogue de Platon, d'ailleurs apocryphe, ne l'enchant guère : “ Quand je me trouve dégousté de l'*Axioche* de Platon, comme d'un ouvrage sans force, eu esgard à un tel auteur, mon jugement ne s'en croit pas : Il n'est pas si outrecuidé de s'opposer à l'autorité de tant d'autres fameux jugemens anciens : qu'il tient ses regens et ses maistres : et avecq lesquels il est plustost content de faillir : Il s'en prend à soy, et se condamne, ou de s'arrester à l'escorce, ne pouvant penetrer jusques au fonds : ou de regarder la chose par quelque faux lustre ” (II, 10, 389a-c). S'il est en désaccord avec Platon, Montaigne juge que c'est sa faute, et l'image de l'“ écorce ” resurgit pour signifier l'obstacle vers un sens plus élevé du texte.

Mais Montaigne ne se situe plus sous un régime de l'autorité, et il n'hésite pas à critiquer ceux qu'il appelle les “ grands ” ou “ bons ” auteurs : “ les bons auteurs mesmes ont tort de s'opiniâtrer à former de nous une constante et solide contexture ”, au début du livre II (II, 1, 315b). Ou : “ Il est bien aisé à verifïer, que les grands auteurs, escrivans des causes, ne se servent pas seulement de celles qu'ils estiment estre vrayes, mais de celles encores qu'ils ne croient pas, pourveu qu'elles ayent quelque invention et beauté ” (III, 6, 876b). Les auteurs se trompent et nous trompent, et surtout, forte affirmation du chapitre “ De l'expérience ”, à la fin des *Essais* : “ Tout fourmille de commentaires : d'auteurs, il en est grand cherté ” (III, 13, 1046c). Montaigne conteste la tradition de l'écriture continuée, le commentaire indéfini des autorités. Dans le chapitre “ Des livres ”, il étend ainsi typiquement ses lectures au-delà du corpus canonique : “ En ce genre d'estude des Histoires, il faut feuilleter sans distinction toutes sortes d'auteurs et vieils et nouveaux, et barragouins et François ” (II, 10, 396a).

Surtout, il a la volonté constante de ne pas se limiter aux auteurs comme autorités, mais de découvrir les hommes derrière les auteurs : “ Car j'ay une singuliere curiosité, comme j'ay dict ailleurs, de connoistre l'ame

et les naïfs jugemens de mes auteurs ” (II, 10, 394a). Cicéron l'intéresse pour des détails symptomatiques, car, pour Montaigne, un auteur, c'est déjà une singularité inaliénable, un individu unique.

Deuxième temps de la démarche, après la critique de l'allégorie et de l'autorité, la vision qu'a Montaigne de l'auteur comme individu libre donne lieu à une autre conception de lui-même comme auteur et des *Essais* comme livre. Suivant la célèbre déclaration du chapitre “ Du dementir ” : “ Je n'ay pas plus fait mon livre que mon livre m'a fait, livre consubstantiel à son auteur, d'une occupation propre, membre de ma vie; non d'une occupation et fin tierce et estrangere comme tous autres livres ” (II, 18, 648c). L'avis liminaire de 1580, “ Au lecteur ”, disait déjà : “ je suis moy mesmes la matiere de mon livre ” (9), proposition où le terme “ matiere ” est à entendre au sens scolastique que nous lui donnions la semaine passée, comme encore dans cette proposition du chapitre “ Des livres ” : “ Qu'on ne s'attende pas aux matieres, mais à la façon que j'y donne ” (II, 10, 387a), qui met cette fois l'accent sur la cause formelle, “ la façon ”, auprès de la cause efficiente, “ l'auteur ”. L'auteur est la matière même du livre, et il est aussi inséparable de la façon. Causes matérielle, formelle et efficiente des *Essais* ne font plus qu'un : leur auteur en personne.

Je ne crois pas exagérer en reprenant ici la théorie aristotélicienne de la causalité, car Montaigne pense lui-même l'intention de son livre, ou son dessein, en ces termes : “ Pour ce mien dessein, il me vient aussi à propos, d'escrire chez moy, en pays sauvage, où personne ne m'aide, ny me releve : où je ne hante communément homme, qui entende le Latin de son patenostre ; et de François un peu moins. Je l'eusse fait meilleur ailleurs, mais l'ouvrage eust esté moins mien : Et sa *fin principale et perfection*, c'est d'estre exactement mien. Je corrigerois bien une erreur accidentale, dequoy je suis plein, ainsi que je cours inadvertemment : mais les imperfections qui sont en moy ordinaires et constantes, ce seroit trahison de les oster ” (III, 5, 853b). C'est bien Montaigne qui parle de la “ fin principale et perfection ” de son livre, par opposition aux accidents, comme Thomas d'Aquin et Dante de *finis* ou *causa finalis*. Mais bien sûr le dessein a changé.

Montaigne pose ainsi une équation stricte entre le livre et l'auteur, affirme leur identité et leur consubstantialité : “ je m'y fusse très-volontiers peint tout entier, et tout nud ”, suivant l'avis “ Au lecteur ” (9). Par une innovation radicale, la matière et la manière du livre équivalent à la vie de l'homme.

Le début du chapitre “ Du repentir ” (III, 2, 782) est la page la plus connue à cet égard. Bien avant Rousseau dans les *Confessions*, Montaigne y utilise des mots comme “ véridique ”, “ moi le premier ”, “ jamais homme ” pour souligner la singularité de son dessein et la fidélité de sa représentation. Mais, par une persistance de l'ancien dans le nouveau, nombreux sont

les termes de la scolastique qui s'accumulent à la même page : forme, façon, intention, matière, fin, philosophie morale (comme branche du savoir dont relève les *Essais*, comme les poètes profanes).

“ (b) Les autres *forment* l'homme, je le recite : et en represente un particulier, bien mal *formé* : et lequel si j'avoy à *façonner* de nouveau, je ferois vrayement bien autre qu'il n'est : mes-huy c'est fait. Or les traits de ma peinture, ne se fourvoyent point, quoy qu'ils se changent et diversifient. [...] Je ne peinds pas l'estre, je peinds le passage : non un passage d'age en autre, ou comme dict le peuple, de sept en sept ans, mais de jour en jour, de minute en minute. Il faut accommoder mon histoire à l'heure. Je pourray tantost changer, non de fortune seulement, mais aussi d'*intention* : C'est un contrerolle de divers et muables accidens, et d'imaginations irresoluës, et quand il y eschet, contraires : soit que je sois autre moy-mesme, soit que je saisisse les subjects, par autres circonstances, et considerations. Tant y a que je me contredis bien à l'avanture, mais la *verité*, comme disoit Demades, je ne la contredy point. Si mon ame pouvoit prendre pied, je ne m'essaierois pas, je me resoudrois : elle est tousjours en apprentissage, et en espreuve.

Je propose une vie basse, et sans lustre : C'est tout un, On attache aussi bien toute la *philosophie morale*, à une vie populaire et privee, qu'à une vie de plus riche estoffe : *Chaque homme porte la forme entiere, de l'humaine condition*.

(c) Les auteurs se communiquent au peuple par quelque marque speciale et estrangere : moy le premier, par mon estre universel : comme, Michel de Montaigne : non comme Grammairien ou Poëte, ou Jurisconsulte. Si le monde se plaint dequoy je parle trop de moy, je me plains dequoy il ne pense seulement pas à soy.

(b) Mais est-ce raison, que si particulier en usage, je pretende me rendre public en cognoissance ? Est-il aussi raison, que je produise au monde, où la façon et l'art ont tant de credit et de commandement, des effets de nature et crus et simples, et d'une nature encore bien foiblette ? Est-ce pas faire une muraille sans pierre, ou chose semblable, que de bastir des livres sans science ? [...] Aumoins j'ay cecy selon la discipline, que *jamais homme* ne traicta subject, qu'il entendist ne cogneust mieux, que je fay celuy que j'ay entrepris : et qu'en celuy là je suis *le plus sçavant homme* qui vive. Secondement, que jamais aucun (c) ne penetra en sa *matiere* plus avant, ny en esplucha plus distinctement les membres et suites : et (b) n'arriva plus exactement et plus plainement, à la *fin* qu'il s'estoit proposé à sa besongne. Pour la parfaire, je n'ay besoing d'y apporter que la *fidélité* : celle-là y est, la plus *sincere et pure* qui se trouve. [...]

(b) *Icy nous allons conformément, et tout d'un train, mon livre et moy*. Ailleurs, on peut recommander et accuser l'ouvrage, à part de l'ouvrier : icy non : *qui touche l'un, touche l'autre*. ”

Les *Essais* sont un texte “ fondateur d'époque ”, comme disait Brunetière dans son *Manuel d'histoire de la littérature française*. Montaigne se distingue de tous les autres, des auteurs (il jouera souvent sur ce rapprochement, cette paronomase). Il rend compte de son projet à la fois en termes anciens : il est le plus savant homme en la matière qu'il a choisi de traiter ; nul n'est parvenu plus pleinement à ses fins. Mais il parle aussi en termes nouveaux : fidélité, sincérité, pureté, identité de l'homme et du livre. Ce n'est pas pour rien que la thèse de la consubstantialité se trouve le plus fortement posée à propos du démentir et du repentir. Suivant la proposition fameuse : “ J'ajuste, mais je ne corrige pas ” (III, 9, 941b). Ou : “ J'ay fait ce que j'ay voulu : tout le monde me reconnoit en mon livre, et mon livre en moy ” (III, 5, 853b).

La métaphore du livre et de l'enfant est, certes, traditionnelle, mais Montaigne en renouvelle le sens et la portée par l'étroite ressemblance qu'il réclame entre lui-même et son livre :

“ Or à considerer cette simple occasion d'aymer noz enfans, pour les avoir engendrez, pour laquelle nous les appellons autres nous mesmes : il semble qu'il y ait bien une autre production venant de nous, qui ne soit pas de moindre recommandation. Car ce que nous engendrons par l'ame, les enfantemens de nostre esprit, de nostre courage et suffisance, sont produits par une plus noble partie que la corporelle, et sont plus nostres. Nous sommes pere et mere ensemble en cette generation : ceux-cy nous coustent bien plus cher, et nous apportent plus d'honneur, s'ils ont quelque chose de bon. Car la valeur de nos autres enfans, est beaucoup plus leur, que nostre : la part que nous y avons est bien legere : mais de ceux-cy, toute la beauté, toute la grace et prix est nostre. Par ainsin ils nous *representent* et nous rapportent bien plus *vivement* que les autres ” (II, 8, 380-1).

On retrouve ici cette idée de “ représentation vive ” de l'auteur par le livre sur laquelle Montaigne insistait dans l'avis au lecteur et ailleurs : “ représenter ” (782b), “ au vif ” (9), “ me represente-je pas vivement ? ” (853b).

Toutefois, dans un troisième temps logique, après la négation des autres auteurs et l'affirmation de soi-même, Montaigne se heurte très vite à un problème ou à un paradoxe : quittant l'univers de l'allégorie et de l'autorité, du commentaire et de la glose, pour “ représenter vivement ” l'auteur avec qui le livre fait corps, il tombe aussitôt dans le monde des livres, la bibliothèque, l'intertextualité, et celle des *Essais*, comme on sait, est dense. Tout est dit : “ Et entreprenant de parler indifferemment de tout ce qui se presente à ma fantasie, et n'y employant que mes propres et naturels moyens, s'il m'advient, comme il fait souvent, de rencontrer de fortune dans les bons auteurs ces mesmes lieux, que j'ay entrepris de traiter, comme je vien de faire chez Plutarque tout presentement ”, alors, poursuit Montaigne, “ me

gratifie-je de cecy, que mes opinions ont cet honneur de rencontrer souvent aux leurs ” (I, 26, 145a). Impossible de parler de soi sans rencontrer les autres, qui sont d'autant plus redoutables que, comme l'avoue Montaigne, “ j'ay une condition singeresse et imitatrice ” (III, 5, 853b). Le rapport de l'essayiste aux livres est donc ambivalent : Montaigne les aime, mais ils lui font peur : “ Quand j'escriis, je me passe bien de la compagnie et souvenance des livres, de peur qu'ils n'interrompent ma forme. Aussi qu'à la verité, les bons auteurs m'abbattent par trop, et rompent le courage ” (III, 5, 852b). Les livres représentent une menace pour l'auteur des *Essais*, animé d'un double mouvement d'accueil et de refus. Comme il le dit dans “ Des livres ” :

“ Qu'on voye en ce que j'emprunte, si j'ay sçeu choisir dequoy rehausser ou secourir proprement l'invention, qui vient tousjours de moy. Car je fay dire aux autres, non à ma teste, mais à ma suite, ce que je ne puis si bien dire, par foiblesse de mon langage, ou par foiblesse de mon sens. Je ne compte pas mes emprunts, je les poise. Et si je les eusse voulu faire valoir par nombre, je m'en fusse chargé deux fois autant. Ils sont tous, ou fort peu s'en faut, de noms si fameux et anciens, qu'ils me semblent se nommer assez sans moy. Ez raisons, comparaisons, argumens, si j'en transplante quelcun en mon solage, et confons aux miens, à escient j'en cache l'auteur, pour tenir en bride la temerité de ces sentences hastives, qui se jettent sur toute sorte d'escripts : notamment jeunes escrits, d'hommes encore vivants : et en vulgaire, qui reçoit tout le monde à en parler, et qui semble convaincre la conception et le dessein vulgaire de mesmes. Je veux qu'ils donnent une nazarde à Plutarque sur mon nez, et qu'ils s'eschaudent à injurier Seneque en moy. Il faut musser ma foiblesse souz ces grands credits ” (I, 10, 387-388c).

Montaigne a une conscience historique de ce double jeu qui est le sien avec les auteurs, et il ira jusqu'à reconnaître, dans “ Sur des vers de Virgile ”, que le plus intime de lui-même, à savoir le désir, ne saurait être dit qu'à la faveur des citations des poètes : seul l'autre permet de dire le soi, ou comme il résumera la dialectique ultime du soi et de l'autre dans une addition tardive au chapitre “ De l'institution des enfans ” : “ Je ne dis les autres, sinon pour d'autant plus me dire ” (III, 26, 146c).

Tout cela mène au quatrième moment de cette logique de l'auteur, qui retrouve l'autre après s'en être éloigné, qui le retrouve pour mieux se dire, et ce quatrième moment, complémentaire des précédents, correspond à la théorie du “ suffisant lecteur ”. La notion originale de l'auteur selon Montaigne conduit en effet à une vision elle aussi inédite de la lecture : “ J'ay leu en Tite Live cent choses que tel n'y a pas leu. Plutarque y en a leu cent ; outre ce que j'y ay sçeu lire : et à l'adventure outre ce que l'auteur y avoit mis ” (I, 26, 155-156c). Montaigne développe ici une théorie de l'interprétation, elle aussi radicalement nouvelle et faisant époque. À cet égard, le passage le plus significatif est celui-ci (qui

avait d'ailleurs fourni le sujet d'examen de l'an dernier) :

“ Les saillies poétiques, qui emportent leur *auteur*, et le ravissent hors de soy, pourquoy ne les attribuerons nous à son *bon heur*, puis qu'il confesse luy mesme qu'elles surpassent sa suffisance et ses forces, et les reconnoit venir d'ailleurs que de soy, et ne les avoir aucunement en sa puissance : non plus que les orateurs ne disent avoir en la leur ces mouvemens et agitations extraordinaires, qui les poussent *au delà de leur dessein* ? Il en est de mesmes en la peinture, qu'il eschappe par fois des traits de la main du peintre surpassans sa conception et sa science, qui le tirent luy mesmes en admiration, et qui l'estonnent. Mais la *fortune* montre bien encores plus evidemment, la part qu'elle a en tous ces ouvrages, par les graces et beautez qui s'y treuvent, non seulement sans *l'intention*, mais sans la *cognoissance* mesme de l'ouvrier. Un suffisant lecteur descouvre souvent és escrits d'autruy, des perfections autres que celles que *l'auteur* y a mises et apperceuës, et y preste des sens et des visages plus riches ” (I, 24, 126).

Avec ce texte, la boucle est bouclée, et on retrouve après un tour de spirale la problématique du prologue de *Gargantua*. Montaigne, lui, s'oppose sans ambiguïté aux théories de l'inspiration, du *furor* ou du ravissement poétique. À l'allégorie et à l'autorité, qui l'accompagnaient dans la conception ancienne ou médiévale comme *altior sensus*, il substitue le “ bonheur ” ou la “ fortune ”, c'est-à-dire une composante aléatoire de la création qui engendre un supplément de sens non prémédité par les auteurs, situé “ au delà de leur dessein ”, mais non au-dessus comme un sens plus haut, ni au-dessous comme un sens plus profond, chez les orateurs et les peintres. Et il ne

s'arrête pas encore là. Répondant en quelque sorte à Rabelais qui ne décidait pas si les poètes avaient su les sens que la postérité devaient déchiffrer chez eux, Montaigne affirme que ce supplément de sens peut échapper non seulement à l'“ intention ” mais aussi à la “ connaissance ” des auteurs, lecteurs insuffisants d'eux-mêmes. Telle est la figure du “ lecteur suffisant ”, qui enrichit le texte, y trouve des sens autres que ceux dont l'auteur fut conscient, avant ou après coup. Or ces sens ne sont pas des contresens ; il appartiennent bien au texte et à l'auteur, que l'interprétation enrichit, comme on ne prête qu'aux riches.

Avec Montaigne, il n'est pas excessif de dire que la notion d'auteur a été profondément bouleversée. On a commencé par un mot ambigu, désignant à la fois l'altérité des emprunts et la propriété de l'écriture de soi, avant que la tension entre le même et l'autre ne soit résolue dans “ Sur des vers de Virgile ”, où il apparaît que, parfois, pour dire le plus intime, rien n'est plus authentique que la citation. “ Les autres... Les auteurs ” : Montaigne joue souvent sur la paronomase entre autorité et altérité. En face : “ moy le premier... comme Michel de Montaigne ”. Les *Essais* substituent à l'altérité et à l'autorité des auteurs une présence de soi à soi, une plénitude existentielle dans le présent de l'écriture : “ Les autres forment l'homme ; je le recite. ” À la tension de l'allégorie et de l'auteur, de l'autorité et de la liberté, Montaigne a substitué une quête de soi dans l'écriture qui marquera longtemps tous les auteurs.

### **Bibliographie complémentaire**

Montaigne, *Essais*, Gallimard, Pléiade.

Compagnon, Antoine, *Chat en poche, Montaigne et l'allégorie*, Seuil, 1993.

## **Septième leçon : Naissance de l'écrivain classique**

La littérature est devenue une haute valeur culturelle depuis le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, entre 1830 et 1850. C'est la thèse de Paul Bénichou, qui, dans *Le Sacre de l'écrivain, 1750-1830*, fait l'histoire de la “ dignification de la littérature profane ” (p. 13), c'est-à-dire l'émancipation de la littérature par rapport à l'autorité de la religion, et même la substitution de l'autorité de la littérature à celle de la religion. Les écrivains devinrent les héros et les saints du XIX<sup>e</sup> siècle. Sartre, dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, situait le tournant autour de la Révolution de 1848, après une transformation du statut de l'écrivain qui remonte à 1789 : “ Le commerce qu'il entretenait avec la caste sacrée des prêtres et des nobles le *déclassait* réellement

[...]. Mais, après la Révolution, la classe bourgeoise prend elle-même le pouvoir. ” L'écrivain refuse alors de “ rentrer dans le sein de la bourgeoisie ”, qu'il méprise après deux cents ans de faveur royale : “ parasite d'une classe parasite, il s'est habitué à se considérer comme un clerc ”. L'écrivain se situe en dehors des classes. Belle âme, il refuse l'utilitarisme bourgeois et oeuvre pour le triomphe spirituel de la Contre-Révolution : ce sera le grief de Sartre contre Baudelaire et Flaubert, qui n'ont pas choisi le camp du progrès en 1848 et après. Bourdieu, lui, évoque l'“ autonomie ” croissante de la littérature à partir de 1850, c'est-à-dire l'identification de la valeur littéraire à une littérature restreinte, une littérature de littérateurs et

pour littérateurs, coupée de la vie sociale et de la “ littérature industrielle ”, comme disait Sainte-Beuve. La date varie quelque peu, mais tous ces auteurs observent que les notions de *littérature* et d'*écrivain* prirent, entre 1750 et 1850, les sens qui nous sont familiers et comme naturels depuis lors. Nos notions modernes de *littérature* et d'*écrivain* sont toujours celles qui se sont instituées au début du xix<sup>e</sup> siècle.

Elle ne sont toutefois pas nées d'un seul coup. Nous nous intéresserons aujourd'hui à l'émergence lente de ces deux notions dès le xvii<sup>e</sup> siècle, ou à leurs prémices.

### ***Survivance du poète enthousiaste***

Le poète est encore un prophète à la Renaissance, un maître de vérité comme en Grèce, car la source de la poésie est divine, réside dans le *furor poeticus*. Comme Bénichou le rappelle, les théologiens du xvi<sup>e</sup> siècle font “ l'apologie de la poésie au niveau spirituel le plus haut ” (p. 13), et Ronsard lui-même décrit les poètes comme “ des prestres agités ”, distincts du reste des hommes :

Ils chantent l'univers

D'une voix où Dieu abonde.

Ou :

Dieu est en nous, et par nous fait miracle

Si que les vers d'un poète écrivant

Ce sont des dieux les secrets et oracles

Que par sa bouche ils poussent en avant.

Tous les motifs antiques se retrouvent dans l'“ Ode à Michel de l'Hospital ” : “ l'esprit divin insufflé aux poètes, leur mission comme interprètes des secrets d'en haut, leur autorité comme juges des rois et distributeurs des gloires de ce monde, la sottise hostile et persécution du vulgaire à leur encontre ” (p. 14). Pontus de Tyard définit l'enthousiasme poétique comme “ l'unique escalier par lequel l'âme peut trouver le chemin qui la conduise à la source de son souverain bien et félicité dernière ”. Montaigne soutient encore la doctrine antique de l'inspiration poétique :

“ (b) Mille poètes traînent et languissent à la prosaïque, mais la meilleure prose ancienne, (c) et je la seme ceans indifféremment pour vers, (b) reluit par tout, de la vigueur et hardiesse poétique, et représente quelque air de sa fureur : Il luy faut certes quitter la maistrise, et preminence en la parlerie. (c) Le poète, dit Platon, assis sur le trepiéd des Muses, verse de furie, tout ce qui luy vient en la bouche : comme la gargouille d'une fontaine, sans le ruminer et poiser : et luy échappe des choses, de diverse couleur, de contraire substance, et d'un cours rompu. Et la vieille theologie est toute poésie, (disent les sçavants,) et la première philosophie. C'est l'originel langage des Dieux ” (III, 9, 973).

“ Fureur ”, “ furie ” caractérisent à ses yeux la poésie (qui se trouve aussi dans la prose), et l'égale à la théologie et à la “ première philosophie ”. S'agit-il

pourtant d'une croyance ou d'une convention générique ?

Cette prééminence absolue du poète, peu compatible au demeurant avec la doctrine chrétienne, se rattache au néoplatonisme de la Renaissance, et le poète-*vates* risque de supplanter le prêtre comme autorité spirituelle. Or les poètes de cour, comme Ronsard, revendiquent encore le statut de conseillers des princes. C'est beaucoup, et une telle ambition religieuse et politique n'était probablement plus recevable en France après les débuts de la Renaissance.

Bientôt, l'émancipation profane de la littérature de l'âge classique devait jouer contre cette ambition, et Boileau, dans *l'Art poétique*, sépare nettement le profane et le sacré :

De la foi d'un chrétien les mystères terribles

D'ornements égayés ne sont point susceptibles (III, 199-200).

On assiste alors à la sécularisation de la littérature. La communication est rompue entre littérature et religion, sans “ plus de place pour l'enthousiasme poétique comme instituteur du genre humain ” (p. 16). Le point de départ de l'étude de Bénichou est donc le passage du *sacerdoce* de Ronsard au *métier* du xvii<sup>e</sup> siècle, car la réforme poétique de Malherbe coïncida avec la liquidation de la poésie sacrée dans la France monarchique : les hautes doctrines néoplatoniciennes de la Pléiade sont abandonnées, et le sacerdoce poétique est refoulé par l'Église de la Contre-Réforme comme par l'État de la monarchie triomphante. Malherbe, suivant Racan, jugeait ainsi que “ c'était sottise de faire des vers pour en espérer autre chose que son divertissement, et qu'un bon poète n'était pas plus utile à l'État qu'un bon joueur de quilles ”. La poésie se réduisant à la versification, à une technique, lui reste seule associée l'idée de l'utilité morale des lettres, leur dignité consistant dans leur action sur les mœurs et sur la civilité, seul domaine social qui leur reste concédé.

Mais la haute mission de la littérature sera pourtant réclamée au xviii<sup>e</sup> siècle, avec le surgissement du philosophe, puis du philosophe penseur, suivant un nouveau sacerdoce romantique incarné dans le poète légendaire, plus tard dans l'intellectuel, tel que Sartre devait en résumer la tradition dans *Les Mots*.

Tel est le vaste mouvement esquissé par Bénichou dans l'introduction de son histoire magistrale de l'écrivain romantique. Avant le sacre de l'écrivain au xix<sup>e</sup> siècle, cependant, les xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles jeté les bases de l'autonomie profane de la littérature, notamment par la fondation des institutions qui devaient la sociabiliser durablement : création des académies, développement du commerce des oeuvres, élaboration du droit des auteurs, multiplication des palmarès, appartition de genres nouveaux comme les dictionnaires, ou consécration d'autres genres comme la tragédie. Alain Viala, dans la lignée de Bourdieu, a ainsi analysé les changements du statut social du “ champ littéraire ”

durant l'âge classique. L'enseignement, l'éloquence, l'édition se transforment, et derrière le mythe du Grand Siècle et la poignée de " grands écrivains de la France " que la postérité a placés au Panthéon, Viala a considéré la masse des écrivains du xvii<sup>e</sup> siècle du point de vue de leur carrière, comme Raymond Picard avait déjà étudié *La Carrière de Racine* (Gallimard, 1961), sans préjuger de leur valeur au yeux de la postérité. La formation des institutions de la vie littéraire a accompagné l'émergence des notions de littérature et d'écrivain au sens moderne, en particulier le réseau des académies et le mécénat étatique. Suivant Viala, " la littérature acquiert une valeur autonome dans le mouvement qui fait naître ou se renforcer la part instituée de sa pratique " (p. 10).

Les conflits de l'âge classique sur le sens et la valeur des termes *littérature* et *écrivain* sont le meilleur signe de la consécration croissante du domaine littéraire dans son autonomie. Ces termes ne sont pas encore figés, il entrent en concurrence avec des désignations plus traditionnelles. Mais les rôles et termes relatifs à l'activité littéraire se sont peu à peu stabilisés dès le xvii<sup>e</sup> siècle. C'est pourquoi la constellation des désignations contemporaines, ainsi que leur redistribution, méritent d'être explorées.

La montée du terme d'*écrivain* à l'âge classique, au détriment des autres appellations, suivant Viala, souligne l'hégémonie peu à peu conquise par la littérature dans le champ culturel, bien avant que Carlyle ne fasse de l'écrivain le héros des temps modernes.

L'expression " profession des lettres " est courante chez Montaigne pour désigner l'activité littéraire, c'est-à-dire l'humanisme érudit (I, 25, 138a) ; les termes " gens de lettres " ou " homme de lettres " sont les plus communs au début du xvii<sup>e</sup> siècle, comme dans le *Discours de la méthode*, où Descartes parle de " lire des livres ou fréquenter des gens de lettres ". Mais le terme est de plus en plus associé au pédantisme et devient péjoratif au yeux de l'honnête homme dans la tradition de Montaigne. Les doctes et les lettrés, rappelle Viala, semblent un peu ridicules aux yeux des mondains, qui s'en amusent. Tallemant des Réaux, mondain, bourgeois riche, amateur de littérature, ridiculise ainsi Ménage, lettré aspirant à la mondanité et exhibant son savoir, en le traitant de " Jean-de-Lettres ". La Fontaine, plus apprécié des mondains, est encore pour Tallemant, en 1657-1659, " un garçon de belles lettres, et qui fait des vers ", non un écrivain ou auteur mais un versificateur, même s'il n'est pas, lui, disqualifié comme " Jean-de-Lettres ". La condamnation des doctes auprès du public passe par des satires fréquentes contre les pédants. Et tout rôle dans l'État leur est dénié. Le poète crotté et le pédant ridicule sont des images répandues et redoutables de l'écrivain au xvii<sup>e</sup> siècle, chez Sorel, Racan, Balzac, et bien sûr dans *Les Précieuses ridicules* et *Les Femmes savantes*. L'appellation d'homme de lettres ou de gens de lettres, ou de " gendelettres ", reste d'ailleurs toujours

vaguement dévalorisante aujourd'hui, et ne désigne plus que l'aspect le plus institué de l'activité littéraire.

Cette évolution est signe que l'art d'écrire se sépare du savoir érudit, que l'invention et l'originalité sont de plus en plus privilégiées en face de l'érudition. La figure de l'antiquaire, s'intéressant aux choses du passé non d'un point de vue d'esthète mais de collectionneur, deviendra un épouvantail pour les philosophes, Diderot notamment, à l'époque des Lumières (voir encore le nom de Casaubon, grand antiquaire du xvi<sup>e</sup> siècle, donné à un personnage ridicule de George Eliot).

Au lettré, figure en voie de dévalorisation, s'oppose au début du xvii<sup>e</sup> siècle le poète ; au commentateur, l'artiste ; au savoir érudit, la maîtrise de la forme, elle, valorisée. *Poète* recouvre encore aussi bien vers que prose, comme une citation de Montaigne l'a rappelée plus haut, soit tout le domaine de la littérature d'art et de divertissement par opposition à la littérature savante. Le roman fait partie de la poésie (la *Franciade* est un roman pour Ronsard), et le poète, dans la tradition de la Pléiade, reste un rôle noble : il est inspiré des dieux, puis parfait savant et artiste. Quant à l'épopée, genre suprême, elle représente à la fois le monument de la beauté et du savoir.

Là aussi, pourtant, une redistribution est en cours. Si la poésie est encore un " art divin " pour Boileau, il s'ensuit qu'il refuse le nom de poète aux simples versificateurs, c'est-à-dire à la plupart :

Souvent l'auteur altier de quelque chansonnette

Au même instant prend droit de se croire poète

Il ne dormira point qu'il n'ait fait un sonnet (II, 197-9).

De même, le poème se limite pour Furetière à la seule épopée, à l'exclusion des petits genres. Les hautes doctrines de la Pléiade sont abandonnées, la prose ne fait plus partie de la poésie, la distinction traditionnelle du *poète*, de *l'historien* et de *l'orateur*, qui suffisait jusque-là à recouvrir l'ensemble des possibles, se diversifie en raison du progrès de la conception artificielle du poète qui perturbe cette ancienne tripartition. Comme la poésie s'identifie désormais au métier du vers, le terme de *poète* ou bien reste valorisé, comme chez Boileau, mais en voyant son application restreinte au seul grand genre épique, ou bien il est franchement dévalorisé.

Les signes de mépris pour le poète contemporain sont nombreux : le poète s'identifie au poète crotté de la satire, chez Saint-Amant et Boileau, ou au poète à gages des troupes de théâtre : le Brisacier ridicule du *Roman comique* de Scarron, puis de Nerval, dans la préface des *Filles du feu*. *Poète* devient ainsi un terme péjoratif de la haute société envers les littérateurs : Mme de Sévigné l'applique de cette manière à Boileau et Racine, pourtant historiographes du roi.

Ainsi le lettré érudit perd son prestige auprès des mondains, mais le poète aussi, réduit à un homme de

métier. Bien sûr, des emplois laudatifs des deux termes survivent, et *poète* peut encore signifier la qualité de l'inspiration et de la vision, comme chez Montaigne ; ou l'utilisation de certaines formes qui distinguent du romancier, du dramaturge et de l'essayiste. Le terme devient donc une qualification seconde pour désigner une variété d'écrivains : il n'a conservé sa valeur positive qu'en restreignant son champ d'application et ne désigne plus l'ensemble des spécialistes du bien-écrire, extension que prend le terme alors gagnant d'*écrivain*.

*Auteur* était au début du xvii<sup>e</sup> siècle le terme le plus large pour désigner tous ceux qui écrivent : quiconque a produit quelque chose, dont un texte (ou un crime), est un auteur. Le mot est positif, comme les étymologies qu'on lui donne : *autos*, signifiant "créateur" en grec suivant Furetière, et *augeo*, "augmenter" en latin selon Du Bellay. Cette double étymologie appuie l'autorité de l'auteur sur sa qualité de créateur : le livre est "enfant" de son auteur, suivant un *topos* déjà signalé chez Montaigne.

L'auteur est celui qui fait une oeuvre créatrice. Pour Charles Sorel, ceux qui n'ont rien "copié ou dérobé" pour composer leurs livres "sont véritablement des Auteurs, étant créateurs de leurs ouvrages, comme on a dit de nos plus grands écrivains" (Viala, p. 276). Le nom d'auteur s'associe à la qualité d'originalité, et constitue une qualification possible de l'écrivain.

Cependant, la hiérarchie des termes *auteur* et *écrivain* se renversera au cours du siècle. Pour résumer le changement brutalement : au Moyen Âge, on l'a dit, n'importe quel écrivain n'était pas un auteur (mais seulement celui qui jouissait d'autorité) ; à partir de l'âge classique, n'importe quel auteur n'est pas un écrivain (mais seulement celui qui écrit bien).

*Écrivain* a le sens premier et matériel de scribe ou copiste, comme dans la corporation des écrivains publics, un corps de métier au Moyen Âge. Mais un autre sens apparaît au xvi<sup>e</sup> et xvii<sup>e</sup> siècles : l'écrivain devient le créateur d'ouvrages à visée esthétique. Le terme est sans prestige d'abord, neutre, puis il s'accompagne d'une valeur laudative, liée au progrès du purisme classique qui rejette néologismes et mots vieillissés, et préfère investir un mot ordinaire. Pour désigner une réalité nouvelle, en l'occurrence la spécificité de l'écriture à visée esthétique, on choisit un terme existant.

Ronsard, dans l'"Avis au lecteur" de la *Franciade*, note que l'éloge du roi requiert les "meilleurs écrivains" : le terme est encore neutre, en tout cas moins noble qu'*auteur*, et il renvoie aux modernes. De même chez Montaigne, pour qui la hiérarchie est nette, car il fait souvent suivre *écrivain* d'une épithète diminutive ou négative, comme dans "écrivains François de ce siècle" (851b), ou "écrivains ineptes et inutiles" (923b), et il les oppose aux auteurs, comme les modernes aux anciens. Amyot, traducteur de Plutarque, est ainsi appelé écrivain, tandis que

Plutarque est nommé auteur (344a). La distinction est encore patente dans "De l'institution des enfans" : "Les *écrivains indiscrets de nostre siècle*, qui parmi leurs ouvrages de neant, vont semant des lieux entiers des *anciens auteurs*, pour se faire honneur, font le contraire" (I, 26, 145a). Le caractère non marqué du terme, opposé à auteur, est flagrant, en même temps que l'inflexion vers une identification de l'écrivain à la langue :

"Et à ce propos, à la lecture des histoires, qui est le sujet de toutes gens, j'ay accoustumé de considerer qui en sont les *écrivains* : Si ce sont personnes, qui ne font autre profession que de lettres, j'en ay principalement le stile et le langage : si ce sont Medecins, je les croy plus volontiers en ce qu'ils nous disent de la temperature de l'air, de la santé et complexion des Princes, des blessures et maladies : si Jurisconsultes, il en faut prendre les controverses des droicts, les loix, l'establissement des polices, et choses pareilles : si Theologiens, les affaires de l'Eglise, censures Ecclesiastiques, dispences et mariages : si courtisans, les meurs et les ceremonies : si gens de guerre, ce qui est de leur charge, et principalement les deductions des exploits où ils se sont trouvez en personne : si Ambassadeurs, les menées, intelligences, et pratiques, et maniere de les conduire" (I, 17, 72a).

Parmi les écrivains d'histoire, il y a d'un côté les médecins, juristes, théologiens, courtisans, soldats, ambassadeurs, de l'autre ceux qui font seulement "profession de lettres". Chez ceux-ci, écrivains au futur sens du mot, le style et le langage font l'attrait principal.

À la suite d'une évolution continue au xvii<sup>e</sup> siècle, l'écrivain, par opposition au savant, devint synonyme d'auteur de littérature, au sens laudatif ou superlatif, observe Viala, dont je résume ici l'analyse. L'écrivain désigne les créateurs de littérature d'art. Tristan écrit à Théophile : "les grands écrivains comme vous". Saint-Évremond utilise le verbe *écrire* au sens absolu pour "composer une oeuvre littéraire", ce qui sera le seul sens chez Boileau dans la *Satire II*. L'écrivain a rejoint l'auteur dans l'ordre des titres de dignité, et le dépassera bientôt.

Le témoignage des dictionnaires est à cet égard éloquent : ceux Furetière (1690), plus traditionnel, de Richelet (1680), plus moderne, et de l'Académie française (1694).

Dans le dictionnaire de l'Académie, les deux termes sont équivalents. Mais, dans l'usage, *écrivain* a déjà dépassé *auteur* en prestige, et il est réservé aux seuls auteurs qui joignent à la création l'art de la forme, ceux que Chapelain nommait les "bonnes plumes". La hiérarchie est patente chez Boileau, qui parle d'"auteurs" au début de l'*Art poétique*, puis qualifie Malherbe, grand initiateur du purisme, d'"écrivain" :

Par ce sage Écrivain la langue réparée

N'offrit plus rien de rude à l'oreille épurée (I, 135-136).

Puis, plus nettement encore :

Sans la langue en un mot, l'Auteur le plus divin,

Est toujours, quoi qu'il fasse, un méchant Écrivain (I, 160-161).

L'adjectif *divin* témoigne de la survivance conventionnelle de l'inspiration, mais c'est la maîtrise esthétique de Malherbe qui est mise en avant, et la hiérarchie est fondée sur l'art d'écrire.

Un second critère social est désormais celui de la publication par l'imprimé. " En mon climat de Gasconne, on tient pour drolerie de me veoir imprimé, écrivait Montaigne. D'autant que la cognoissance, qu'on prend de moy, s'esloigne de mon giste, j'en vau d'autant mieux. J'achette les Imprimeurs en Guienne : ailleurs ils m'achettent " (786c). Montaigne repérait parfaitement le rôle nouveau de l'imprimerie dans la constitution de la valeur littéraire. Être auteur, *a fortiori* écrivain, suppose des lecteurs. Ne pourra être distingué comme écrivain que celui qui aura pris le risque de s'exposer au jugement public, de mettre son nom en jeu sur le marché littéraire.

Les dictionnaires portent aussi trace de ce second critère. Furetière écrit à l'entrée " Auteur " : " En fait de Littérature, se dit de tous ceux qui ont mis un livre en lumière. *Maintenant* on ne le dit que de ceux qui en ont fait imprimer. " Il signale ainsi une nouveauté de l'usage : la naissance de l'écrivain comme celui qui s'expose au lecteur. Mais Furetière, par traditionalisme, préfère *auteur* à *écrivain*, et réagit contre les puristes qui préfèrent *écrivain* à *auteur*, comme Chapelain, Sorel et Boileau. Richelet, plus moderne, reprend ces distinctions et les combine avec la publication imprimée, et il en résulte la prééminence de l'écrivain : l'auteur est " celui qui a composé quelque livre imprimé ", mais l'écrivain est l'" auteur qui a fait imprimer quelque livre considérable ". La conclusion est nette : un écrivain est plus qu'un auteur ; il doit avoir publié un ouvrage de qualité esthétique reconnue. L'attribution du nom d'*écrivain* représente une distinction, une valeur : le mot s'infléchit en direction du Panthéon, du canon des " grands écrivains ".

Charles Sorel, dans *De la connaissance des bons livres* (1671), souligne la " fonction sociale " qui est à la base du statut nouveau de l'écrivain. Les uns, dit-il, travaillent pour le gain, d'autres n'en ont pas besoin et se contentent de la gloire, mais la qualité est indépendante du rang social : " il se peut rencontrer de bons écrivains de toutes conditions ". L'écrivain remplit une fonction sociale : il forme l'esprit et le goût par des lectures de qualité, et Sorel parle expressément de la " fonction d'écrivain ". L'utilité sociale de l'écrivain est ainsi affirmée et débattue sans fin. Et la rémunération est légitime si la fonction est bien tenue. Sorel défend donc la rémunération des auteurs, car l'écrivain entre directement en relation directe avec les honnêtes hommes, qui achètent des livres pour leur plaisir et leur éducation. D'Aubignac et Boileau, eux,

préfèrent faire dépendre l'écrivain du mécène royal. En pratique, ni les rémunérations des imprimeurs ni les gratifications des institutions n'étaient toutefois suffisantes pour faire vivre un écrivain au xvii<sup>e</sup> siècle, mais toutes deux avaient en commun de reconnaître la fonction sociale de l'écrivain. Elles conduisaient cependant à des stratégies différentes : la carrière des lettres ou le succès auprès des lecteurs.

L'écrivain, suivant un terme nouveau et désormais noble, accède en tout cas au premier rang de dignité parmi les hommes de lettres. Cette évolution lexicale, défendue par les écrivains qui s'imposeront, deviendra déterminante, malgré la réticence des doctes à l'ancienne au prestige de l'écrivain à la mode. Un conflit analogue oppose les partisans des lettres et ceux de la littérature.

### **Belles Lettres ou littérature**

Le sens moderne du terme *littérature* est apparu dans le même temps que celui d'*écrivain*, autre signe de la mutation culturelle en cours. Les trois grands dictionnaires du xvii<sup>e</sup> siècle sont, pour une fois, d'accord sur le sens du mot *littérature*, qui veut dire " doctrine, érudition ", ou savoir de celui qui a beaucoup lu et retenu (comme la culture, la littérature est subjective, non objective, chez l'homme de culture ou de littérature) : on a de la littérature quand on a lu ; la littérature résulte de la lecture, non de l'écriture. Mais le clivage apparaît entre les dictionnaires à propos des distinctions qu'ils font entre Littérature, Lettres, et Belles Lettres, sur la répartition des différentes activités et sur l'ordre des préséances. Encore une fois, il portent témoignage du déclin de la conception érudite des lettres au profit d'une conception esthétique de la littérature.

Dans Richelet, moderniste, on lit sous " Littérature " : " La science des belles lettres. Honnêtes connaissances. Doctrine, érudition (M. Arnauld le docteur est un homme d'une grande littérature. " Une contradiction ou évolution est manifeste entre l'érudition et les honnêtes connaissances, celles de l'honnête homme ; la littérature en vient à qualifier l'être cultivé par opposition au savant ou à l'érudit. Quand aux " Belles-lettres ", ce sont pour Richelet " la connaissance des Orateurs, des Poètes et des Historiens (Savoir les belles lettres françaises. C'est un homme de belles lettres) ".

Cette fois, la divergence est flagrante si on consulte les autres dictionnaires. L'Académie (de même que Furetière) n'a pas d'entrée " Belles-Lettres ", mais les mentionne sous " Lettres " : " On appelle les Lettres Humaines, et abusivement les Belles Lettres, la connaissance des Poètes et des Orateurs ; au lieu que les vraies Belles Lettres sont la Physique, la Géométrie et les sciences solides. " L'Académie récuse donc expressément Richelet ; elle défend le savoir érudit et scientifique sous l'appellation de Belles Lettres, qu'elle ne veut pas réduire aux genres littéraires (orateurs, poètes, historiens).

Ainsi, pour Richelet et les modernistes, les Belles-Lettres se restreignent aux ouvrages de poètes, orateurs et historiens, c'est-à-dire des écrivains, au sens neuf du terme, et elles désignent l'ordre de la réception, la science ou la connaissance de ces ouvrages. La littérature devient donc la connaissance des écrivains, elle désigne les oeuvres de création littéraire du point de vue de leur réception : la " science des belles lettres " a ce sens pour l'honnête homme.

Les deux lexiques, traditionnel et moderne, sont cohérents : Furetière refuse la supériorité de l'écrivain sur l'auteur ainsi que la séparation des belles-lettres et des sciences ; au contraire, Richelet valorise l'écrivain en face de l'auteur et distingue les belles-lettres comme les ouvrages des écrivains (s'il mentionne quand même la doctrine et l'érudition, c'est au sens des survivances dans une coupure en cours). L'ordre du savoir et l'ordre de l'art sont en voie de séparation, et l'émancipation de la littérature se poursuivra, le terme se restreignant de plus en plus aux textes à visée esthétique, et désignant peu à peu dans l'usage courant aussi bien leur production que leur réception. L'équilibre moderne, celui qui nous est familier, avec lequel nous nous sentons de plain-pied, sera atteint vers 1750.

Ainsi Voltaire, dans le *Dictionnaire philosophique*, signale que le terme " littérature " s'applique encore aux " ouvrages savants " comme aux " ouvrages de goût ", mais il dénonce le premier emploi comme un archaïsme et réclame la restriction aux seconds. Si l'idée de littérature, comme on le dit souvent, date des Lumières, en fait, le sens moderne de la notion pointait chez Richelet dès 1680 (mais limité à la réception), même si le sens de Furetière, étendu à l'érudition et aux sciences, restait dominant. En tout cas, les conflits des dictionnaires démontrent que la littérature était en train de se dégager des lettres savantes.

Viala décrit trois attitudes possibles au cours et jusqu'à la fin du xvii<sup>e</sup> siècle. Les traditionalistes estiment le savoir lettré et méprisent les ouvrages d'art et de divertissement. En continuité avec l'encyclopédisme humaniste, ils jugent que les lettres et la littérature recouvrent la théologie, le droit, la philosophie, l'histoire, les sciences, la morale et la politique, toujours comme dans la lettre de Gargantua à Pantagruel citée dans la leçon précédente. Les ouvrages de goût, les " bonnes lettres ", sont encore réduites au rôle d'exemples de grammaire et de style. Naudé, dans son *Advis pour dresser une bibliothèque* (1627), à l'intention des nobles et des hauts bourgeois mêlés aux affaires publiques, privilégie l'histoire et la politique, et les anciens, non les modernes. C'est le point de vue des bibliothécaires, qui traverse le siècle jusqu'au *Jugements des savants* de Baillet (1685), lequel ajoute quand même au bout de son catalogue une rubrique fourre-tout, " Critique, Art oratoire, Grammaire " et " tous ceux qui se sont le plus distingué par leur littérature universelle ", soit la littérature au sens éminent.

Pour les modernistes, qui s'adressent au public mondain, les nouveaux littérateurs s'opposent aux anciens lettrés, les écrivains aux gens de lettres, suivant le critère de l'originalité et la nouveauté. L'art du bien dire et du bien écrire définit l'éloquence et la poésie, au sens large. D'Aubignac estime que les académies doivent se consacrer aux " belles lettres, pour remettre en usage les grâces de l'éloquence et la majesté de la poésie ".

Entre traditionalisme et modernisme, s'étend une zone plus confuse et majoritaire : la formation scolaire prolonge l'humanisme, mais des pratiques littéraires neuves bousculent les catégories. Une attitude mixte, empirique, est dominante devant la mutation en cours. Le témoignage des inventaires après décès le confirme : les belles-lettres figurent dans un long fourre-tout en fin de liste : les *humaniores literae* rassemblent poètes anciens et écrivains modernes. De même pour les catalogues des libraires, où les " belles lettres françaises " forment le tout venant des petits formats courants.

Les lettrés manquent de catégories pour classer la nouvelle production, et on assiste au choc de catégories anciennes et des pratiques nouvelles, par exemple dans l'*historia mixta* des bibliographies du P. Jacob, fourre-tout de la presse, du pamphlet, du roman. Perrault, dans ses *Hommes illustres* (1696), énumère les ecclésiastiques, militaires et politiques célèbres, puis " au quatrième rang, les hommes de Lettres distinguez, Philosophes, Historiens, Orateurs et Poètes ", attestant sa conception restreinte des Lettres.

Sorel, dans *La Bibliothèque française* (1664), dresse le répertoire culturel de l'honnête homme, sans latin. Les " bonnes lettres ", les *bonae literae* des humanistes, comprenant les humanités et les saintes lettres, qui furent longtemps le bien des savants, sont désormais le bien commun. Sorel s'étend peu sur l'éloquence, la religion, les sciences et les philologie, puis il privilégie les belles lettres au sens restreint, qui correspondent à la moitié du total et incluent récits de voyage, lettres, histoire, fables, romans, nouvelles, poésies et traductions : les belles lettres se sont substituées au bonnes lettres comme " science des honnêtes gens ", suivant un changement notable entre 1643 et 1664.

Ainsi, les notions de littérature et d'écrivain ont pris des valeurs nouvelles, se sont dégagées des lettres savantes. Les traditionalistes sont des lettrés pour qui l'écriture reste un prolongement de l'activité érudite ; ce sont des " auteurs par occasion ", suivant Viala. En face, la nouveauté de la littérature est défendue à la fois par les maîtres de la carrière et du purisme (Chapelain, Boileau), et par les écrivains qui recherchent le succès auprès du public (Tristan, Sorel). La publication imprimée et le visée esthétique sont les critères qui définissent désormais l'écrivain. L'art, la forme caractérisent la littérature, au sens moderne.

L'évolution se poursuivra, et le philosophe remplacera l'honnête homme comme modèle de l'écrivain. Voltaire

note à l'article " Gens de lettres " de l'*Encyclopédie* (1757) : " C'est cet esprit philosophique qui semble constituer le caractère des *gens de lettres* [...]. Ils furent écartés de la société jusqu'au temps de Balzac et de Voiture ; ils en ont fait depuis une partie devenue nécessaire. " Le philosophe l'emportera sur le philologue et l'antiquaire, ainsi que Jean-Claude Bonnet en retrace l'histoire sous les Lumières, mais la médiation de l'honnête homme aura été capitale vers la définition de l'écrivain par l'exercice de la raison philosophique. Au xviii<sup>e</sup> siècle, une nouvelle classe intellectuelle se développera, la condition matérielle et légale des auteurs sera en progrès, leur donnera une aisance et une honorabilité accrues, et leur ouvrira l'accès à la société mondaine. Nombreuses seront les apologues de l'homme de lettres de 1760 à la Révolution.

Le sacre de l'écrivain et l'autonomie de la littérature au début du xix<sup>e</sup> siècle furent bien le terme d'un

mouvement de longue durée, dont Sartre devait décrire dans *Les Mots* l'aliénation qui en avait résulté.

### Bibliographie complémentaire

Sartre, Jean-Paul, " Qu'est-ce que la littérature ? ", *Situations II*, Gallimard, 1948.

Bénichou, Paul, *Le Sacre de l'écrivain, 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Corti, 1973.

Dubois, Jacques, *L'Institution de la littérature*, Paris-Bruxelles, Nathan-Labor, 1978.

Viala, Alain, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Minuit, 1985.

Bourdieu, Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, 1992.

Bonnet, Jean-Claude, *Naissance du Panthéon. Essai sur le culte des grands hommes*, Fayard, 1998.

## Huitième leçon : L'ancien régime du livre

Les deux prochaines leçons seront consacrées à l'émergence de l'auteur au sens juridique, de l'auteur comme droit. Question très actuelle et fort sensible. Il n'est pas de semaine sans qu'il en soit question dans la presse. La contrefaçon (le plagiat au sens courant) est le négatif de l'auteur. Or les affaires de plagiat reçoivent une publicité inédite ; les litiges relatifs au téléchargement de la musique (MP3, Napster) sont incessants ; les architectes songent à présent à réclamer des droits sur les cartes postales où figurent des bâtiments dessinés par eux ; des auteurs demandent une rémunération sur les emprunts de leurs ouvrages dans les bibliothèques publiques, etc. Paradoxalement, la culture de la gratuité et l'état de non-droit auxquels on a d'abord assimilé Internet ont provoqué par contrecoup une nouvelle sensibilité de chaque auteur économique à ses droits de propriété intellectuelle. En ce début de siècle, on a ainsi assisté à une judiciarisation croissante des affaires de plagiat, et un nombre impressionnant d'assignations pour contrefaçon a été porté devant les tribunaux : le roman de Chimo, *Lila dit ça* (Plon, 1996) ; la biographie romancée d'Alain Minc, *Spinoza, un roman juif* (Gallimard, 1999) ; le récit de Michel Le Bris, *D'or, de rêves et de sang. L'épopée de la flibuste (1494-1588)* (Hachette Littératures, 2001) ; tandis que le roman de Marc Lévy intitulé *Et si c'était vrai...* (Robert Laffont, 2000) a fait l'objet de deux assignations, l'une en contrefaçon, l'autre mettant en cause la responsabilité de l'éditeur dans l'utilisation d'un manuscrit qui lui avait été soumis. Rendant disponible mon cours sur Internet et je renonçant à mes droits d'auteur, je suis sans doute une victime attardée de la culture de la gratuité qui sévissait à la fin du xx<sup>e</sup> siècle.

S'il est tant question de droit d'auteur et de plagiat, il se peut que ce soit parce que nous avons le sentiment d'assister à la fin de la culture de l'auteur, au sens pluriséculaire qui a été le sien. C'est pourquoi il semble intéressant de regarder ses débuts. Quand s'aperçut-on que l'auteur avait des droits propres sur son oeuvre ? Quand une législation appropriée apparut-elle ? Telles sont les questions que nous poserons aujourd'hui et dans la leçon suivante. Plusieurs hypothèses sont possibles, selon Marie-Claude Dock, dont je m'inspirerais de près dans ces leçons :

- Les droits d'auteur existaient dans le monde antique.
- Les inventeurs de l'imprimerie seraient les fondateurs de la propriété littéraire.
- L'origine de ce droit résiderait dans les arrêts réglementaires rendus par le Conseil du Roi le 30 août 1777...
- ... ou dans la législation révolutionnaire, le décret des 13-19 janvier 1791 relatif au droit de représentation, et le décret des 19-24 juillet 1793 relatif au droit de reproduction, qui auraient établi la charte des droits d'auteur.
- L'antiquité aurait sanctionné le droit moral, tandis que la reconnaissance des droits patrimoniaux daterait de l'époque moderne.

Les arguments pour une date ou l'autre sont *pro domo* : il s'agit soit d'étendre le droit de propriété intellectuelle à perpétuité en s'appuyant sur son ancienneté, soit d'élargir le domaine public en soulignant sa priorité.

Rome

Aucune protection des auteurs n'était organisée à Rome, où il n'y avait pas de législation spéciale relative à la propriété littéraire : suivant un argument *a silentio*, on aurait tendance à conclure que la notion de propriété littéraire n'existait pas. Soyons pourtant prudents, car les pratiques suggèrent qu'elle existait quand même.

L'industrie et le commerce du livre étaient connus, sous la forme du papyrus égyptien, puis du parchemin. Cette industrie, née sous la République, se développa sous l'Empire. Le *bibliopola* (de *biblion* livre et *polein* vendre) doit être distingué du *librarius* : les bibliopoles étaient les éditeurs, tandis que les libraires étaient au service des particuliers ; l'*editor*, lui, était le donneur de jeux.

Les bibliopoles étaient installés au Forum, comme Atticus, ami de Cicéron, dans des boutiques avec affiches, où des esclaves tenaient le rôle de copistes, les Grecs étant les plus coûteux. Un lecteur dictait aux copistes réunis dans une salle, et un nombre considérable d'exemplaires étaient transcrits simultanément, cent exemplaires à l'heure du deuxième livre des *Épigrammes* de Martial, par exemple. Dans la salle voisine, avaient lieu la collation des copies et la correction des fautes, puis un grammairien réviseur datait et signait son travail. Les plaintes contre les mauvaises copies étaient courantes. Dans une troisième salle, des *glutinatores* collaient les pages en rouleaux ou les cousaient en tomes (carrés). Et les livres circulaient loin.

L'objet réel, par opposition à la chose incorporelle ou à l'oeuvre de l'esprit, était seul protégé en droit romain. Cicéron parle à l'occasion de choses incorporelles, mais non comme objets de droit. Plus tard, dans le droit romain (Gaius, Justinien), l'écriture est considérée comme un chose accessoire (elle appartient au propriétaire du parchemin sur lequel elle figure), à la différence de la peinture, considérée comme chose principale (le panneau suit la peinture qui y figure).

Horace fixe la doctrine commune dans son *Art poétique* : “ Une matière du domaine public deviendra propriété de droit privé si vous ne vous attardez pas autour du cercle commun et ouvert à tous, si vous ne vous souciez pas, traducteur fidèle, de rendre le mot pour le mot, et si imitateur vous ne vous engagez pas dans une voie trop étroite d'où un sentiment de réserve et les règles de l'oeuvre vous empêcheront de sortir ” (v. 131-135). Ainsi les idées font-elles partie du domaine public, mais l'originalité de la forme fait de l'oeuvre la propriété de son auteur, suivant des critères d'originalité conformes au droit moderne.

Le droit romain reconnaissait donc un droit réel sur le manuscrit dans sa matérialité, mais, semble-t-il, non des droits patrimoniaux et moraux, de reproduction et de représentation, sur l'oeuvre, suivant les catégories modernes.

Le droit de reproduction impose à l'éditeur de ne publier une oeuvre qu'après conclusion d'un traité de

cession avec l'auteur. Qu'en était-il à Rome ? Quels rapports étaient formalisés entre auteurs et éditeurs ? Le profit pécuniaire existait vraisemblablement, comme en témoigne cette lettre de Cicéron à Atticus : “ Vous avez excellemment vendu mon discours *Pro Ligario*. À l'avenir, tout ce que j'aurai écrit, je vous en confierai la publication. ” Mais quel était son intérêt ? Était-il pécuniaire ou seulement moral ? *Vendere* : c'est la seule allusion de ce genre dans toute cette correspondance.

Sénèque le philosophe était plus explicite : “ Les livres appartiennent à Cicéron ; le libraire Dorus appelle les mêmes livres siens et la vérité est des deux côtés. L'un la revendique comme auteur (*auctor*), l'autre comme acheteur (*emptor*) ; et c'est à bon droit qu'on dit qu'ils appartiennent à l'un et à l'autre ; en effet, ils leur appartiennent à tous les deux mais non de la même manière. ” Auteur et libraire ont en somme des droits concurrents : Dorus a acheté quelque chose à Cicéron.

Martial recourt aussi au verbe *vendere*, mais la pauvreté des poètes était proverbiale, par exemple chez Juvénal, et le sens du terme n'est pas clair.

L'auteur vendait-il le manuscrit, ou bien le droit de copie ? La profession du *bibliopole* répond d'elle-même, car il réalise des bénéfices. Comment en exclure l'auteur ? Mais il ne semble pas qu'il y ait eu de droit exclusif de reproduction dissocié de la propriété du manuscrit. La liaison des deux était inhérente.

Chez les auteurs dramatiques, s'agissant donc de représentation, il existait, en revanche, une législation minutieuse des spectacles. Les oeuvres étaient vendues aux magistrats des villes qui les donnaient en spectacle dans les fêtes publiques : il y avait donc cession du droit de représentation moyennant une rémunération. L'ingérence de l'État se manifestait par des ordonnances, une surveillance, une censure : il est vrai que le théâtre a toujours été plus dangereux que la littérature (la censure y a régné en France jusqu'au début du xx<sup>e</sup> siècle).

Les auteurs vendaient leurs pièces aux donneurs de jeux. Horace dit de Plaute : “ Il désire faire aller de l'argent dans sa bourse, après cela il est indifférent à l'échec ou au succès de sa pièce. ” Les témoignages en ce sens sont nombreux. Térence tire profit de ses comédies, vendues plusieurs fois : il y a donc bien un droit de représentation.

Mais un droit moral, protégeant le créateur à travers la création, entendue comme expression de la personnalité ? Dans le droit moderne, le droit moral permet à l'auteur de protester contre une publication sans son agrément, il accompagne le monopole d'exploitation et lui survit ; droit de publication, droit à la paternité, droit de repentir, droit au respect en sont les attributs. Le droit au respect est varié : on parle de contrefaçon quand un tiers s'octroie la paternité de l'oeuvre, ou de plagiat quand il prend sans citer des pensées, expressions ou phrases. Sur tout cela, aucune

disposition expresse n'existait à Rome, mais on avait bien conscience des enjeux : les plagiaires étaient justiciables de l'opinion sinon du tribunal.

Le principe du droit de publier était aussi reconnu à l'auteur, comme l'atteste Cicéron écrivant à Atticus : “ Est-il à propos de publier mes ouvrages sans mon ordre ? ” La publication était donc subordonnée au consentement de l'auteur, maître absolu du destin de l'oeuvre.

Quant au plagiat, il était assimilé métaphoriquement au vol. Il est mentionné par Horace et Virgile, mais surtout par Martial : “ Il y a une seule page de toi dans mes oeuvres, Fidentinus, mais l'empreinte fidèle de son auteur y est marquée, empreinte qui montre au grand jour tes vers comme un vol manifeste [...]. Mes livres n'ont pas besoin de témoin ni de juge. Ta page se dresse contre toi et te dit “ tu es un voleur ”. ” L'apostrophe est célèbre. “ Il agit malhonnêtement celui qui a de l'esprit au moyen du livre d'autrui. ”

Le plagiat n'était-il cependant puni que par l'opinion et par une flétrissure morale ? On a cru longtemps le contraire, car le *plagium* figure dans la Digeste et le Code de Justinien. Toutefois, il n'y désigne pas le plagiat littéraire, mais la disposition par vente d'une personne libre : il s'agit d'une loi qui punissait les voleurs d'enfants, d'esclaves ou d'hommes libres. *Plagium* désigne la disposition par vente ou autrement d'une personne libre ; avec les dérivés *plagiator*, *plagiarius*, et *ad plagas* : condamné aux verges.

Martial utilisait donc ce terme comme une métaphore ; il comparait ses vers à des enfants et qualifiait de *plagiarius* le voleur de vers. Il démontrait par là avoir conscience de ses droits, mais la carence législative faisait qu'il ne s'agissait pas de droits réels. La métaphore de Martial est en tout cas devenue une catachrèse (il n'y a pas d'autre terme courant pour désigner le vol littéraire), d'où le malentendu ultérieur sur le droit romain, où on a pensé plus tard lire une législation sur le plagiat.

Le besoin de protéger les auteurs pas une législation spéciale ne s'était donc pas fait sentir dans le droit romain. Les écrivains étaient par ailleurs entourés de faveurs : les fonctions honorifiques, les concours littéraires, leur qualité d'*amici Augusti*, le patronage (Mécène, ministre d'Auguste, protège Horace et Virgile) les définissaient plus que le droit. La protection des gens de lettres était aussi un moyen de gouvernement et un instrument de politique, comme les gratifications qui se répandront sous l'Ancien Régime, sans qu'une définition juridique des auteurs soit indispensable.

Sans consécration législative de droits individuels, les principes généraux du droit suffisaient à les protéger. Peu d'idées théoriques et générales sur ces problèmes se dégagent des textes, mais de nombreux textes littéraires montrent que le principe du droit de propriété du créateur ne faisait aucun doute : le droit d'auteur

existait dans les consciences, mais non dans la législation positive.

#### *L'ancienne France*

Les découvertes de l'imprimerie en 1436, puis du papier en 1440, ont enclenché une évolution du droit de reproduction, tandis que le droit de représentation a plutôt connu une continuité sous l'Ancien Régime.

#### *Les privilèges d'imprimeur*

Au Moyen Âge, les moines fournissaient les copistes, les érudits et les auteurs. Après une première laïcisation sous Charlemagne, le commerce des livres s'est développé hors des monastères. Au xiii<sup>e</sup> siècle, les *libraires* sont les vendeurs de livres sous la protection de l'Université. Deux classes de commerçants en manuscrits existent alors : les *libraires* et les *stationnaires*. Le *libraire* fait le commerce de manuscrits existants, reçoit en dépôt les exemplaires ; le *stationnaire* est l'éditeur qui fait acquisition de manuscrits en vue de les faire copier et répand ensuite les copies. Le prix des livres est tarifé. L'accroissement de cette activité est considérable dans le siècle précédant l'imprimerie.

Qu'en est-il cependant des auteurs ? L'anonymat caractérisait la plupart des ouvrages médiévaux. Dans une abbaye, on transcrivait la doctrine de la communauté sous la forme d'une oeuvre collective. Les auteurs avaient conscience de leurs droits comme à Rome ; ce n'était pourtant pas un droit personnel, mais la propriété de l'abbaye comme personne morale, qui se substituait à l'auteur comme partie au contrat de cession.

L'imprimerie a tout changé après son arrivée à Paris en 1470. Il y avait déjà cinquante imprimeries en 1510. L'ordonnance de Moulins a créé en 1566 le régime du privilège (où certains voient l'origine de la protection intellectuelle), reconnaissant aux auteurs une jouissance exclusive et garantie de l'ouvrage, mais moins aux auteurs qu'aux imprimeurs, auxquels les auteurs cédaient leur manuscrit à imprimer et qui réclamaient la sauvegarde de leurs droits sur des oeuvres ensuite reproduites par d'autres impunément (contrefaçon au sens propre). D'où la concession de privilèges qui, très différents de la propriété littéraire, n'ont pas pour objet la rémunération de la création, mais la protection de l'investissement.

L'origine du privilège se situe à Venise (Alde Manuce en 1495 en obtint un pour l'Arioste), ou à Bologne. En France, en 1507, un exclusif de Louis XII est cité pour une édition des épîtres de saint Paul, et, en 1508, le Parlement de Paris en accorde un pour saint Bruno.

Les risques courus par les éditeurs étaient en effet plus grands qu'avec la copie. Avec l'imprimerie, l'investissement est coûteux, le tirage est important, le prix est bas, les stocks sont nombreux et de longue durée : en conséquence, les frais engagés sont remboursés lentement. Or la concurrence libre permet

la contrefaçon, menaçant les éditeurs de faillite. Ils veulent donc protection et garantie, et réclament un nouvel état de droit. Les prérogatives individuelles sont sous l'Ancien Régime des concessions du souverain. Les éditeurs ne réclament pas la protection d'une règle générale, mais des garanties privées : des privilèges individuels pour une édition déterminée, fixant interdiction à tous autres d'imprimer ou de vendre l'ouvrage privilégié. Le privilège est d'abord une sauvegarde industrielle destinée à indemniser les éditeurs des risques commerciaux.

L'origine économique des privilèges d'imprimeur est incontestable, les opposant radicalement aux droits d'auteur. Ensuite, on y découvrit un moyen de contrôler la librairie : une institution de protection économique devint un instrument de politique, ou même de censure. Les raisons d'être des privilèges devaient diminuer avec le temps et la baisse des coûts de fabrication des livres, mais ces faveurs ne seraient pas abolies. Le pouvoir royal, après avoir encouragé l'imprimerie, s'était aperçu qu'elle était dangereuse. Une autorisation préalable aurait été souhaitée, mais une censure aurait été mal supportée. Aussi l'attribution de privilèges s'y est-elle substituée, comme une censure indirecte.

Des immunités furent d'abord accordées en faveur de l'imprimerie. Une ordonnance de François I<sup>er</sup>, en 1529, interdit de rien imprimer ou vendre sans l'autorisation de la faculté de théologie, ce qui était une façon de lutter contre la Réforme. Le droit de censure fut lui aussi délégué au Parlement, par un arrêt de 1535 sur les livres de médecine, avant que le dépôt préalable ne soit introduit en 1537. Le droit de censure et son corollaire, la permission, était aux mains du souverain, la censure étant en somme masquée sous la permission. Mais la permission d'imprimer n'était pas un droit exclusif : elle pouvait être accordée simultanément à plusieurs imprimeurs.

Une fois que les raisons des privilèges furent atténuées, avec un public plus nombreux, un écoulement plus assuré, des presses moins onéreuses, le régime du privilège fut sans aucun doute été maintenu à cause de ses avantages indirects. Les éditeurs cherchèrent à se soustraire à l'autorisation préalable (sortes de permissions tacites ou clandestines), tandis que les privilèges apparaissaient comme le moyen de faire respecter la censure, en reconnaissant un monopole à ceux qui avaient obtenu la permission d'imprimer. La permission et le privilège furent donc été sollicités tous les deux à la fois par les imprimeurs, et se confondirent bientôt ; ils devenaient un instrument de protection de l'ordre public, dépendant du bon plaisir du roi, de son arbitraire. Le Conseil du Roi put ainsi révoquer des privilèges même avant leur expiration.

Les privilèges étaient en principe temporaires. Les éditeurs voulurent cependant en jouir indéfiniment, sous prétexte qu'ils n'avaient pas récupéré leurs avances à expiration. Or le monopole renchérit les livres. Une doctrine se dégagait des décisions du

Parlement de 1551 à 1586 : des privilèges étaient accordés pour les livres nouveaux, tandis que les livres anciens étaient réputés dans le domaine public, et le renouvellement du privilège n'était pas accordé à moins d'augmentation (au moins un quart) de l'ouvrage. Mais le Roi, lui, était plutôt favorable à l'extension des privilèges, qui accroissaient son pouvoir. Une tension en résulta avec les libraires de province et les libraires non privilégiés de Paris, qui faisaient appel au Parlement. En 1618, la doctrine fut rappelée : pas de prolongement de privilège sans augmentation de l'ouvrage ; pas de privilège pour les ouvrages du domaine public.

La crise que connut la librairie au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle fut attribuée par les libraires privilégiés à l'absence de prolongation des privilèges. L'administration en prit prétexte dans l'arrêt de 1649, qui abolit le domaine public, donna des privilèges pour les ouvrages des Pères et des bons auteurs, et continua à en octroyer pour les livres nouveaux. Nouvelle fluctuation, dans un arrêt de 1671, renonçant au renouvellement des privilèges pour les auteurs anciens, c'est-à-dire morts avant 1479, date de l'importation de l'imprimerie. Comme on le voit, les controverses sur la librairie et les fluctuations de la doctrine n'ont pas cessé. À partir de 1723, les questions de privilèges relèvent de la juridiction du Conseil du Roi, par opposition au Parlement. Les privilèges sont entre les mains des libraires parisiens, et la lutte se poursuivra, entre libraires privilégiés et non privilégiés, Conseil et Parlement : le droit des auteurs en sortira.

En somme, les privilèges de l'ancien régime n'ont rien à voir avec une reconnaissance de la propriété littéraire : ce sont des instruments de l'ordre public. Si l'on compare avec la situation à Rome, il n'existe toujours pas de droit positif des auteurs.

#### *Situation des auteurs sous l'Ancien Régime*

Le droit des auteurs n'est jamais abordé par les règlements, édits, ordonnances relatifs à la librairie, mais la justice intuitive songe à eux : les auteurs sentent que leurs ouvrages leur appartiennent, et ils tirent le meilleur parti de leurs manuscrits, malgré l'indifférence politique et sociale des pouvoirs publics.

Les premiers ouvrages de l'imprimerie furent des chefs-d'œuvre de l'antiquité. Or ces textes devaient être édités et commentés par des savants : l'originalité fut d'abord celle-là : c'était l'éditeur qui avait qualité d'auteur et qui fut protégé par un privilège. L'auteur de l'édition avait un certain droit sur l'œuvre éditée (contre la contrefaçon de l'édition qu'il avait procurée).

Le droit d'auteur fut affirmé au Parlement à propos d'une édition posthume de Sénèque par Marc-Antoine Muret, réalisée sans privilège. Un privilège, qui avait été accordé par la suite à un autre imprimeur, fut attaqué. Le Parlement l'annula en se rendant aux arguments de l'avocat du premier imprimeur affirmant le droit d'auteur.

Des conventions étaient passées entre auteurs et

éditeurs : les auteurs cédaient leurs oeuvres contre un prix fixé d'un commun accord. Et les traités étaient différents si l'auteur avait lui-même obtenu un privilège, avant de s'adresser à un imprimeur. Le manuscrit n'était donc pas cédé comme une chose matérielle.

André Chevillier, bibliothécaire en Sorbonne, porte en 1694 un diagnostic éclairé sur les prix excessifs des livres, à cause des exigences des auteurs :

“ La vérité, néanmoins, nous oblige à dire que ce n'est point toujours le libraire qu'on doit accuser quand on achète un livre chèrement. Et ce n'est pas le seul marchand qui se laisse aller à un esprit d'avarice. C'est aussi quelquefois celui qui a le mieux écrit contre ce vice : je veux dire que c'est quelquefois un Auteur trop intéressé à qui on doit s'en prendre ; et qui pour avoir tiré une somme considérable du libraire est cause qu'on ne peut avoir un livre à un prix raisonnable ; conduite, à mon avis, peu digne d'un homme de lettres qui ne doit être animé quand il compose que de la vue d'un bien public. Le commerce qu'il fait de la plume et dans lequel il ne se propose que le gain raaisse sa qualité à celle d'un Négociant et ce n'est plus qu'une âme commune agitée d'une basse idée de gagner de l'argent. On sçait des preuves de ce que je dis. Il est vrai que les libraires doivent agir honnêtement avec les Auteurs qui leur ont mis en mains de bonnes copies et qu'il est de leur devoir de donner des témoignages de gratitude à ceux qui les ont enrichi par leur travail. Mais aussi les auteurs ne doivent point par leurs exactions sordides rendre les libraires odeieux ni faire déclamer contre eux dans le public ” (cité par Dock, p. 81).

Beaucoup de les problèmes sont bien posés dans ce texte : les intérêts contradictoires du public et des auteurs sont analysés. De tout cela, il se déduit qu'on avait bien conscience de rémunérer l'activité intellectuelle.

Mais l'idée qu'un auteur puisse se dessaisir temporairement de certains droits sur son oeuvre, tout en en retenant la propriété, n'apparaît pas. Une fois acheté le droit d'imprimer, l'éditeur était le seul propriétaire.

Les privilèges pouvaient toutefois être accordés à quiconque, et non seulement à un éditeur : Rabelais obtint lui-même un privilège pour le *Tiers Livre* et le *Quart Livre*, avec effet rétroactif sur *Pantagruel* et *Gargantua* ; Ronsard obtint un privilège de Charles IX pour son oeuvre. Mais l'auteur n'avait pas le droit d'imprimer et vendre lui-même, car les corporations en avaient le monopole. L'auteur céda alors son droit d'exploitation à un libraire : Ronsard céda son privilège pour huit ans. Telle fut la situation jusqu'en 1723.

En l'absence de législation, les auteurs ne cherchaient pas à attirer l'attention des pouvoirs publics sur l'aspect commercial de leur art :

Je sais qu'un noble esprit peut sans honte et sans crime

Tirer de son travail un tribut légitime,

Mais je ne puis souffrir ces auteurs renommés

Qui dégoûtés de gloire et d'argent affamés

Mettent leur Apollon aux gages d'un libraire

Et font d'un art divin un métier mercenaire.

Boileau, *Art poétique*, IV, v. 27-32.

Les écrivains pensionnés ne défendaient pas leurs intérêts matériels en librairie. Leurs dédicaces étaient récompensées, comme celles de Corneille, qui reçut deux cents pistoles de Montauron pour *Cinna*.

Lesage condamnait cette pratique dans la préface du *Diable boiteux* (1707) : “ Les gens qui payent les épîtres dédicatoires sont bien rares aujourd'hui ; c'est un défaut dont les seigneurs se sont corrigés et par là ils ont rendu un grand service au public qui était accablé de pitoyables productions d'esprit, attendu que la plupart des livres ne se faisaient autrefois que pour le produit des dédicaces ” (cité par Dock, p. 85). Cette mise en cause annonce elle aussi le XVIII<sup>e</sup> siècle, et l'émergence du droit des auteurs.

#### *Dramaturges et comédiens*

La rémunération de l'auteur dramatique était reconnue dès la Renaissance, dans une situation de la libre-concurrence à laquelle mit fin le monopole accordé à la Comédie-Française en 1680. À partir de ce moment-là, les auteurs ne purent plus négocier.

Sous le régime de la libre-concurrence, des conventions étaient passées entre les auteurs et les directeurs de troupe, en dehors de toute réglementation législative, dans des contrats régis par la coutume. La cession impliquait soit le versement d'un somme forfaitaire, soit une participation proportionnelle aux recettes, soit encore une combinaison des deux.

Dès 1260, Ruteboeuf vend le dit de l'*Erberie* à des jongleurs. Les auteurs des mystères sont rémunérés. Hardy, auteur attitré de l'Hôtel de Bourgogne au XVII<sup>e</sup> siècle, fournit six tragédies par an, à trois écus par tragédie. Mais Corneille fait monter les prix et obtient 2000 livres pour *Attila* ; Molière recevra 1500 livres pour *Le Cocu* (Dock, p. 101).

La rémunération devient proportionnelle à partir de Quinault, en 1653, et elle est fixée au neuvième de la recette de chaque représentation. La mention du neuvième pour les auteurs apparaît dans les registres de la Comédie-Française en 1663. Avec une restriction : le neuvième n'est que versé pendant un certain temps, pour une pièce nouvelle, après quoi elle appartient aux comédiens, elle tombe dans le répertoire (Dock, p. 102-3).

La Comédie-Française, qui jouit d'un monopole de 1680 à la Révolution, était administrée par une assemblée hebdomadaire des comédiens. Une charte en fixa les modalités de 1697 à 1757, puis de nouveaux

statuts furent effectifs jusqu'en 1780. À partir de 1769, les auteurs se révoltèrent contre les comédiens à propos des contrats de représentation (voir la prochaine leçon).

De 1680 à 1697, la durée des droits d'auteur dépendait du succès de la pièce. Après deux recettes inférieures à 550 livres, l'auteur perdait ses droits, la " part de l'auteur ". Il pouvait aussi augmenter le prix des places. La part était de deux dix-huitièmes (un dix-huitième pour les pièces courtes).

À partir de 1697, l'auteur fut protégé par un comédien qui obtenait la lecture de la pièce en assemblée générale, en présence de l'auteur, qui se retirait ensuite. La décision était prise à la majorité, l'auteur distribuant les rôles. Les pièces des auteurs externes étaient données en hiver, celles des auteurs comédiens en été. La part de deux dix-huitièmes était calculée sur la recette nette, après déduction des frais, pour les pièces en cinq actes. Le montant de la recette déterminait la durée des droits : deux recettes de suite inférieures à 550 livres en hiver, à 350 livres en été, provoquaient la chute de la pièce " dans les règles ". En 1699, la chute dans les règles fut fixée après deux recettes consécutives, ou bien trois espacées, mais les

différents étaient constants.

À partir de 1757, il revint à l'auteur d'obtenir l'approbation de la police, après acceptation de la pièce par les comédiens. La part était toujours de un neuvième, conservée tant que deux recettes consécutives ou trois espacées n'étaient pas inférieures à 1200 livres en hiver, 800 livres en été. Les auteurs pouvaient toutefois interrompre les représentations auparavant pour se ménager une reprise. Mais les comédiens fraudaient les auteurs. Aucun contrôle des frais n'était accordé aux auteurs, qui pouvaient ne rien recevoir si les frais avaient été élevés. Leur droit moral était inexistant.

Bref, ni du point de vue de la reproduction ni du point de vue de la représentation, les usages de l'Ancien Régime ne témoignent d'une reconnaissance formelle de l'auteur et de ses droits, moraux et patrimoniaux, sur son oeuvre. L'idée de propriété intellectuelle n'existe pas encore.

### **Bibliographie complémentaire**

Dock, Marie-Claude, *Contribution historique à l'étude des droits d'auteur*, LGDJ, 1962.

## **Neuvième leçon : La propriété intellectuelle**

L'émergence du droit des auteurs et de la propriété intellectuelle eut lieu au XVIII<sup>e</sup> siècle, tels que nous les connaissons toujours en France, car il n'y eut pas de changements essentiels jusqu'aujourd'hui, mais une suite d'adaptations pour tenir compte des nouvelles techniques. Par opposition au système anglo-américain du *copyright*, qui privilégie le public, le code français, depuis les Lumières et la Révolution, avantage et sacralise l'auteur. Ce sont là deux conceptions rivales de la culture. Mais c'est au théâtre, où, dès le XVII<sup>e</sup> siècle, les conflits s'étaient multipliés entre comédiens-français et dramaturges, qu'est venue l'annonce d'un tournant.

### *Les Lumières et l'auteur*

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, la question de la propriété littéraire a été peu à peu séparée du régime des privilèges. Le droit d'auteur s'est ainsi affirmé dans sa spécificité.

Ce sont les nombreuses difficultés liées aux renouvellements des privilèges d'imprimeur qui ont provoqué des débats sur les réclamations des auteurs, et celles-ci ont finalement été reconnues par des arrêts du Conseil d'État du Roi en 1777. Les atteintes aux prérogatives des imprimeurs privilégiés avaient entraîné de longues polémiques depuis des décennies. En 1769, les auteurs dramatiques déclarèrent la guerre aux comédiens. Beaumarchais prit leur défense à l'occasion du *Barbier de Séville*. Le règlement de 1780 de la Comédie-Française, auquel on aboutit alors, ne

satisfaisait personne. La Révolution devait enfin abolir les privilèges et consacrer les droits des auteurs, naissant spontanément de la création intellectuelle. Le droit de représentation sera reconnu par décrets de janvier 1791, le droit de reproduction en 1793.

### *Reproduction*

Le *Mémoire sur les vexations qu'exercent les libraires de Paris*, de 1720, indique l'état d'esprit des auteurs. Les réclamations des libraires de province contre leurs collègues parisiens privilégiés sont également nombreuses. Ironiquement, la notion de propriété intellectuelle est d'abord apparue dans un mémoire de Louis d'Héricourt en 1725, au nom des libraires parisiens, afin de répondre à la contestation de la légalité de la prolongation de privilèges. L'argumentation d'Héricourt reposait pour la première fois sur l'idée de la propriété de l'oeuvre intellectuelle par les auteurs, procédant d'un acte de création. C'était, aux yeux de l'avocat, cette propriété que l'auteur transmettait au libraire, intégralement, c'est-à-dire avec tous ses attributs, dont le principal était la perpétuité. Ainsi le libraire était-il propriétaire à jamais du manuscrit qu'il avait acquis de l'auteur. Quel intérêt aurait cette propriété si quiconque pouvait aussi publier le manuscrit ? Tout l'argumentation en faveur des libraires parisiens privilégiés reposait donc sur le principe d'une cession de la propriété littéraire par l'auteur au libraire, et non plus sur la notion de

priviège fondée sur des contraintes économiques (contraintes de moins en moins réelles au demeurant). L'idée d'Héricourt était particulièrement dangereuse à agiter. Or elle fit son chemin, et fut adoptée par les auteurs et par leurs héritiers pour se défendre contre les libraires. Et le Conseil du Roi finit par la consacrer.

Par exemple dans une décision de 1749 dans un conflit entre Crébillon et ses créanciers, qui avaient fait saisie-arrêt de sa part d'auteur de *Catilina* à la Comédie-Française, de même qu'après de l'imprimeur de la pièce. Crébillon demandait la mainlevée. Le Roi jugea que les productions de l'esprit n'étaient pas des effets saisissables, car le source des profits était l'oeuvre elle-même, comme émanation de la personnalité de l'écrivain. Il s'agissait là d'une reconnaissance implicite de la propriété littéraire, plus grande même qu'à l'époque moderne, où la propriété littéraire n'est certes pas saisissable, mais bien les redevances promises dans le cadre d'un contrat.

Un autre conflit opposa vers 1760 les petites-filles de La Fontaine, qui venaient d'obtenir un priviège pour ses oeuvres, et les libraires de Paris, joints au libraire détenteur d'un ancien priviège prolongé. Le Roi jugea que les oeuvres " appartenaient naturellement à ses petites-filles par droit d'hérédité ", ce qui mettait en cause la prolongation de l'ancien priviège. Les héritières perdirent toutefois en appel. L'arrêt de 1761, s'il maintient pour l'autorité souveraine le droit des disposer des oeuvres des auteurs en octroyant des privièges, donne cependant la préférence à l'auteur (et à ses héritiers) sur les libraires non priviègiés.

Autre conflit en 1777 : le neveu de Fénelon avait publié en 1717 des ouvrages inédits de son oncle, dont *Télémaque*, avec un priviège de quinze ans qu'il avait cédé à un libraire de Paris. Le cessionnaire obtint une prolongation de vingt ans jusqu'en 1752, puis de quatre ans. Mais la famille obtint en 1753 un priviège pour publier les oeuvres complètes de Fénelon et le transmit à un autre libraire. Le premier libraire contesta alors le priviège du second. Le Conseil du Roi maintint cependant en 1777 le priviège obtenu par la famille et cédé au second imprimeur, car l'imprimeur initial avait continué de publier l'oeuvre de Fénelon sans l'agrément des héritiers. Cette fois, les droits d'auteur étaient reconnus de fait.

La lutte était devenue incessante. Suivant la position des libraires, la propriété restait entière et perpétuelle chez l'auteur, s'il l'avait conservée ; mais elle était chez le libraire, si celui-ci l'avait achetée. Curieusement, Diderot, homme des Lumières, se fit l'interprète des libraires parisiens, du monopole et de l'usurpation, dans la " Lettre sur le commerce de la librairie " en 1767. Ses arguments n'étaient pas nouveaux : les privièges étaient présentés comme des transferts de propriété, et leurs renouvellements étaient donc légitimes. Mais c'était le chant du cygne des libraires parisiens, car les arrêts de 1777 furent en faveur des libraires de province.

De 1750 à 1763, Lamoignon de Malesherbes, directeur général de la librairie, se prononça pour accorder le plus de liberté possible aux écrivains : " Ne doit-on pas regarder les ouvrages d'un auteur, qui sont les fruits de son génie, comme lui appartenant encore à plus juste titre et comme le bien dont il serait convenable qu'il eût la libre disposition ? " Après son départ, un mémoire de 1764 proposa que les privièges soient accordés aux auteurs, puis que les oeuvres tombent dans le domaine public à leur mort. Le lien était donc ferme entre l'auteur et l'oeuvre, avec pour conséquence la chute immédiate de l'oeuvre dans le domaine public à la mort de l'auteur. La distinction est faite peu à peu entre l'auteur priviègié, qui doit jouir toute sa vie de la faculté de se faire imprimer par qui bon lui semble, et l'éditeur, qui ne saurait jouir que d'un monopole temporaire, pour recouvrer ses frais.

Les libraires de Paris, suivant leurs adversaires, confondaient le priviège avec un titre de propriété ; contre eux, les libraires de province, défendant le domaine public, servaient la cause des auteurs.

Des arrêts de 1777, sous Necker, menèrent à la refonte du régime de la librairie et de l'imprimerie, dont la durée des privièges et la contrefaçon. Le priviège est une grâce. À l'égard de l'auteur, il constitue " un droit plus assuré et une grâce plus étendue ", car il récompense son travail ; à l'égard du libraire, le priviège assure simplement le remboursement de ses avances, il doit être proportionné, et il ne peut courir au-delà de la mort de l'auteur, sauf à consacrer un monopole. En somme, pour l'auteur la grâce est un droit, il consacre le fait que l'auteur peut éditer et vendre ses ouvrages, tandis que le priviège du libraire a une durée limitée, définit un monopole temporaire accordé dans l'intérêt de la collectivité, qui sacrifie la liberté de publication afin de stimuler les éditeurs par l'exclusivité qu'elle leur donne. Les privièges des auteurs, fondés sur l'activité créatrice, sont perpétuels, car il existe une différence de nature entre cédant (l'auteur) et le cessionnaire (le libraire). L'exclusivité, qui sera la caractéristique fondamentale du droit d'auteur, est déjà là en puissance.

L'arrêt sur les contrefaçons et sur le colportage prévoit quant à lui des amendes, saisies et déchéances.

Les arrêts de 1777 rencontrèrent l'hostilité des libraires parisiens, mais ceux-ci durent désormais compter avec l'auteur, avec ses droit inhérents à la nature de l'homme. Ainsi la requête des libraires contre les arrêts du Conseil du Roi reconnaissait-elle la " propriété sacrée, évidente, incontestable " des auteurs sur leurs ouvrages, plus inviolable que la propriété matérielle ; elle ne pouvait donc cesser d'être perpétuelle le jour où l'auteur en disposait. L'idée de la transformation de la nature du priviège quand il passait entre les mains du libraire était peu acceptée par les auteurs, et conçue comme une atteinte au droit sacré de la propriété, reconnu d'abord, puis enlevé. Le priviège n'était pas une grâce mais une protection, et réduire la propriété à

la durée des privilèges c'était le confondre avec un mode d'acquisition de la propriété.

Suivant les amendements de 1778, l'auteur pouvait traiter avec un imprimeur sans que le traité fût considéré comme une cession de privilège et qu'il perdît ses droits à la perpétuité, et il pouvait ensuite vendre l'ouvrage à son compte ; mais s'il vendait le droit d'exploiter le livre à un libraire, alors il perdait tous ses droits à la propriété de l'oeuvre.

Les libraires engagèrent des procès pour obliger le Parlement à se prononcer sur la légalité des arrêts de 1777. Mais ceux-ci restèrent en vigueur jusqu'à la Révolution, disjoignant la propriété matérielle du manuscrit du privilège exclusif de reproduction.

#### *Représentation*

Les litiges entre auteurs et comédiens étaient devenus incessants à propos des frais de représentation. L'insolence des comédiens envers les auteurs, la violation des règlements, la falsification des recettes étaient habituelles. Beaumarchais, le plus riche des dramaturges, qui avait fait présent aux comédiens des ses deux premières pièces, prit la défense des intérêts des auteurs lors du *Barbier de Seville*. Il réclama un compte exact de ses honoraires après la trente-deuxième représentation. On lui envoya 4506 livres, sans compte. Il refusa et exigea des comptes. On lui adressa enfin un bordereau non signé. Il demanda qu'on le certifiât exact ; on refusa. Devant la montée des hostilités, le duc de Duras lui demanda de soumettre un plan de réforme. Beaumarchais convoqua les auteurs par une circulaire du 27 juin 1777 ; les auteurs désignèrent quatre commissaires, Beaumarchais, Sedaine, et deux académiciens, Saurain et Marmontel, qui rédigèrent un projet de règlement. Les comédiens firent traîner l'affaire, qui dura trois ans. Beaumarchais reçut enfin son compte, sans les recettes des abonnements : ce qui était une découverte et signifiait que plus une pièce avait de succès, moins l'assiette des droits était élevée. Suivant l'accord du 17 mars 1780 et l'arrêt du 12 mai 1780, la chute dans les règles fut désormais calculée sans déduction des frais, et l'auteur ne perdait plus son droit de propriété une fois que la sa pièce était au répertoire.

Le règlement de 1780 dispose donc autrement du calcul de la part de l'auteur et de la chute dans les règles, mais la question traînera jusqu'à la Révolution.

#### *Les décrets de la Révolution*

Le 4 août 1789, tous les privilèges furent supprimés. Le moment était venu de la reconnaissance des droits d'auteur, non comme concession, mais comme résultant de l'ordre naturel, procédant naturellement de la création intellectuelle.

#### *Représentation* : décret des 13-19 janvier 1791

Les auteurs réclamaient la fin du monopole et la liberté des théâtres, et posaient le principe absolu de la

propriété littéraire. De nombreux brochures, mémoires et pétitions des auteurs furent adressés à l'Assemblée nationale en août 1790, réclamant l'abolition des privilèges des spectacles, la jouissance pour tous les théâtres des auteurs anciens, la faculté pour tout particulier de faire jouer la comédie dans son théâtre, enfin le droit pour les auteurs vivants de statuer de gré à gré avec les directeurs sur la valeur de leurs ouvrages.

Le 15 novembre 1790, il fut décidé que tout homme pouvait monter un spectacle, et que la police en avait la surveillance.

Le 13 janvier 1791, fut mis à l'ordre du jour le rapport de Le Chapelier. L'abbé Maury et Robespierre prièrent par au débat. Suivant Le Chapelier : " La plus sacrée, la plus personnelle de toutes les propriétés, est l'ouvrage fruit de la pensée d'un écrivain [...] il faut que pendant toute une vie et quelques années après leur mort personne ne puisse disposer sans leur consentement du produit de leur génie. "

La décret prononça la liberté du théâtre et définit le domaine public : " Les ouvrages des auteurs morts depuis cinq ans et plus sont une propriété publique. " Le consentement formel et écrit des auteurs vivants était nécessaire pour représenter leurs ouvrages. Enfin, les héritiers ou cessionnaires étaient propriétaires durant les cinq années suivant la mort de l'auteur.

Mais cette législation heurtait trop d'intérêts. Dans la multiplication des théâtres à Paris, la lutte entre entrepreneurs de spectacles et auteurs resta violente. Incessants étaient les abus des directeurs de province, qui continuaient à jouer les ouvrages des auteurs vivants (comme Beaumarchais).

#### *Reproduction* : décret des 19-24 juillet 1793

Les privilèges continuèrent après leur abolition formelle, dans le flou des années 1789-1793. Sous la Convention, un rapport de Lakanal évoqua une " déclaration des droits du génie ". Un texte de loi consacra le droit exclusif et discrétionnaire des auteurs sur leurs oeuvres et la répression de la contrefaçon. La durée des droits d'auteur était portée à dix ans, et le dépôt légal à la Bibliothèque nationale était institué. Le terme de " propriété " était utilisé pour caractériser les droits de l'auteur sur son oeuvre. Ainsi le droit d'auteur était-il reconnu, et sa nature affirmée.

Les auteurs réclamèrent la perpétuité ; la durée des droits d'auteur fut portée à vingt ans en 1810. Les textes de 1791 et 1793 constituèrent la charte des droits de représentation et d'édition jusqu'en 1957. Le code des droits d'auteur redit alors : " La loi nouvelle respecte et développe les principes traditionnels de la conception française du droit d'auteur. " Le cinéma et radio ont conduit à des adaptations sans changements fondamentaux de l'état de droit.

#### *Kant et le droit d'auteur*

La notion de propriété intellectuelle est une métaphore

qui ne pose pas moins problème. Qu'est-ce qu'une propriété relative à un bien immatériel, à une oeuvre immatérielle ? La notion de droit d'auteur elle-même est difficile à cerner : ce droit ne relève ni droits personnels (réglant les rapports entre personnes), ni de droits réels (réglant les rapports avec les choses).

Les notions philosophiques de droit d'auteur est de propriété intellectuelle sont liées aux Lumières, à la consécration de l'individu, et à l'individualisation des idées. Nul mieux que Kant n'a défini ces notions.

Dans un essai intitulé “ De l'illégitimité de la contrefaçon des livres ”, Kant distinguait le discours immatériel de son support matériel : “ Le livre d'une part est un produit matériel de l'art, qui peut être imité (par celui qui en possède légitimement un exemplaire), et par conséquent il y a un droit réel ; et d'autre part un simple discours de l'éditeur au public, que personne ne peut reproduire publiquement, sans y avoir été autorisé par l'auteur, si bien qu'il s'agit d'un droit personnel. ”

Kant soutenait les “ discours ” n'étaient pas des choses appropriables, à la différence des oeuvres d'art plastique. Éditer une oeuvre “ littéraire ”, c'était “ non pas faire le commerce d'une marchandise en son propre nom mais conduire une affaire au nom d'un autre, en l'occurrence celui de l'auteur ”. L'aliénation d'un ouvrage au sens d'une propriété matérielle était donc inconcevable. La démonstration de Kant reposait sur la distinction, issue du droit romain, entre les notions d'*opus* et d'*opera*, l'*opus* désignant la chose matérielle, la copie ou le manuscrit dont la possession peut être transférée, tandis qu'*opera* désigne un discours, c'est-à-dire une “ affaire ” que l'éditeur ne peut conduire qu'au nom de l'auteur : “ L'exemplaire d'après lequel l'éditeur fait imprimer est un *ouvrage* de l'auteur (*opus*) et appartient entièrement à l'éditeur après que celui-ci l'a acquis sous forme de manuscrit ou d'imprimé pour en faire tout ce qu'il veut et ce qui peut être fait en son propre nom [...]. Mais l'usage qu'il ne peut en faire qu'au nom d'un autre (c'est-à-dire de l'auteur) est une *affaire* (*opera*) que cet autre effectue par le biais du propriétaire de l'exemplaire. ” Ainsi, ce que l'éditeur crée “ en son propre nom ”, ce n'est jamais que “ l'instrument muet de la transmission d'un discours de l'auteur au public ”. Kant précise encore en note : “ L'essentiel est ici que c'est non pas une *chose* qui est transmise mais une *opera*, à savoir un *discours*. ”

Dans les arts plastiques, la situation est toute différente : “ Les oeuvres d'art, en tant que choses, peuvent, en revanche, être imitées d'après un exemplaire dont on a légitimement fait l'acquisition ; on peut en faire des moulages et les copies peuvent circuler publiquement sans qu'il soit besoin du consentement de l'auteur de l'original [...] Un dessin dont quelqu'un a fait l'esquisse ou qu'il a fait graver par un autre [...] peut être reproduit, moulé et être mis publiquement en circulation sous cette forme par celui qui achète ces produits ; de même que tout ce que quelqu'un peut effectuer avec sa chose *en son propre nom* ne requiert

pas le consentement d'un autre [...] Car c'est une oeuvre (*opus*, et non *opera alterius*) que quiconque la possède peut aliéner sans même citer le nom de l'auteur, et par suite imiter et utiliser sous son propre nom comme sienne pour la faire circuler publiquement. Mais l'écrit d'un autre est le *discours* d'une personne (*opera*) ; et celui qui l'édite ne peut discourir pour le public qu'au nom de cet autre. ”

#### *Droit d'auteur et copyright*

La tradition française du droit d'auteur s'est maintenue jusqu'au code de la propriété intellectuelle actuellement en vigueur, dont les articles fondamentaux restent conformes aux idées des Lumières.

Suivant l'article premier (L. 111-1) : “ L'auteur d'une oeuvre de l'esprit jouit sur cette oeuvre, du seul fait de sa création, d'un droit de propriété incorporelle exclusif et opposable à tous. Ce droit comporte des attributs d'ordre intellectuel et moral ainsi que des attributs d'ordre patrimonial. ”

Suivant l'article 3 (L. 111-3), et conformément à la distinction kantienne : “ La propriété incorporelle définie par l'article L. 111-1 est indépendante de la propriété de l'objet matériel. ”

Les droits moraux sont définis par l'article L. 121-1 : “ L'auteur jouit du droit au respect de son nom, de sa qualité et de son oeuvre. Ce droit est attaché à sa personne. Il est perpétuel, inaliénable et imprescriptible. Il est transmissible à cause de mort aux héritiers de l'auteur. L'exercice peut être conféré à un tiers en vertu de dispositions testamentaires. ” Les droits moraux comprennent le droit de divulguer son oeuvre, le droit de repentir ou de retrait.

Quant aux droits patrimoniaux, suivant l'article L. 122-1 : “ Le droit d'exploitation appartenant à l'auteur comprend le droit de représentation et le droit de reproduction. ”

La durée de la protection est fixée par l'article L. 123-1 : “ L'auteur jouit, sa vie durant, du droit exclusif d'exploiter son oeuvre sous quelque forme que ce soit et d'en tirer un profit pécuniaire. Au décès de l'auteur, ce droit persiste au bénéfice de ses ayants droit pendant l'année civile en cours et les soixante-dix années qui suivent. ”

La contrefaçon est définie à l'article L. 335-2 : “ Toute édition d'écrits, de composition musicale, de dessin, de peinture ou de toute autre production imprimée ou gravée en entier ou en partie, au mépris des lois et règlements relatifs à la propriété des auteurs, est une contrefaçon ; et toute contrefaçon est un délit. ” Il est précisé à l'article L. 335-3 : “ Est également un délit de contrefaçon toute reproduction, représentation ou diffusion, par quelque moyen que ce soit, d'une oeuvre de l'esprit en violation des droits de l'auteur, tels qu'ils sont définis et réglementés par la loi. ”

Mais l'influence de la tradition du *copyright* anglo-

saxon est de plus en plus perceptible face au droit d'auteur français. Les différences essentielles portent sur les principes : la notion d'auteur, celle d'originalité, l'existence ou non du droit moral.

La conception française est personnaliste et favorise l'intérêt de l'auteur par opposition à celui de la société, tout en permettant la libre circulation des idées dans le public.

En revanche, le *copyright* privilégie les intérêts de la société, suivant une logique du marché, que les intérêts d'un seul auteur ne peuvent entraver. Le public, les consommateurs sont donc prioritaires, tandis que le lien entre l'auteur et l'oeuvre est affaibli. L'auteur est vu comme un investisseur : le droit d'auteur comme une rémunération pour investissement. Et l'oeuvre perd son caractère sacré et son monopole.

Le *copyright* est donc plus un droit d'exploitation qu'un droit d'auteur, et n'implique pas de droit moral. Seuls le droit à la paternité et le droit au respect sont inclus dans la Convention de Berne, qui s'est pourtant rapprochée du droit français en reconnaissant la protection de l'oeuvre " du seul fait de la création ".

Bref, le droit français reste favorable à l'auteur, au

détriment de la libre circulation de l'oeuvre, suivant une conception singulière de la culture et de la production intellectuelle. L'auteur est toujours sacré en droit français, alors qu'il tend à devenir un producteur de contenu dans la cyberculture sous le régime du *copyright*. Mais la globalisation contemporaine des échanges culturels tend à imposer le *copyright* même en France.

### **Bibliographie complémentaire**

Kant, " De l'illégitimité de la contrefaçon des livres ", *Vers la paix perpétuelle et autres textes*, Flammarion, 1991.

Dock, Marie-Claude, *Contribution historique à l'étude des droits d'auteur*, LGDJ, 1962.

Gautier, Pierre-Yves, *Propriété littéraire et artistique*, PUF.

Lucas, André, *Propriété littéraire et artistique*, Dalloz.

Edelman, Bernard, *La Propriété littéraire et artistique*, PUF, " Que sais-je ? ", 1989.

Szendy, Peter, *Écoute, une histoire de nos oreilles*, Éd. de Minuit, 2001.

## **Dixième leçon : La disparition élocutoire du poète**

Nous abordons aujourd'hui la troisième partie du cours. Dans un premier temps, j'ai tenté de mettre en place l'horizon contemporain à partir duquel la question de l'auteur nous était posée, c'est-à-dire de problématiser la notion d'auteur qui nous est familière, et comme naturelle, depuis le début du XIX<sup>e</sup> siècle ; dans un deuxième temps, j'ai cherché à retracer la préhistoire de cette notion, c'est-à-dire à présenter quelques grands moments antérieurs à l'émergence de l'auteur au sens moderne entre 1750 et le début du XIX<sup>e</sup> siècle. Il s'agit à présent, dans les trois dernières leçons, après en avoir fait la généalogie, de revenir à la notion moderne d'auteur et d'analyser ses transgressions et ses perversions, soit d'examiner la notion d'auteur à travers ses contestations à partir du moment où elle est devenue dominante. Aujourd'hui, j'évoquerai deux aspects de cette mise en cause de l'auteur, sa *négation* et sa *neutralisation*.

### *Plagiat et supposition d'auteur*

La négation du droit d'auteur née sous les Lumières, de la fonction-auteur de Foucault, ou encore du code romantique de l'auteur, a pris deux formes bien connues et évidentes à partir du moment où ce droit, cette fonction, ce code sont devenus dominants au

début du XIX<sup>e</sup> siècle : le plagiat et la " supposition d'auteur ". Suivant le dictionnaire Larousse du XIX<sup>e</sup> siècle, à l'article " Supercherie littéraires ", terme le plus général pour désigner les transgressions de l'auteur, la supercherie a lieu sous deux formes : soit l'auteur donne comme sienne l'oeuvre d'un autre, soit il place ses propres élucubrations sous le nom d'un autre ; dans le premier cas, on parlera de plagiat, dans le second, de " supposition d'auteur ". Examinons-les successivement.

Le plagiat a été la grande affaire du XIX<sup>e</sup> siècle. Certes, les mots étaient apparus peu à peu en français : *plagiaire* comme nom d'agent sur le modèle de *plagiarius* (1560) ; *plagiarisme* de préférence à *plagiat* (1679) pour désigner l'action du plagiaire au xvii<sup>e</sup> siècle ; enfin le verbe *plagier*, seulement au début du XIX<sup>e</sup> siècle (1801), une fois la propriété littéraire instituée sous la Révolution.

Littre rappelle l'étymologie latine : le plagiaire est " au sens propre, celui qui détourne les enfants d'autrui, qui débauche et vole les esclaves d'autrui ", et mentionne la loi de Constantin contre les plagiaires. Non sans humour, Michelet utilise encore le mot au sens propre contre les jésuites, " ces plagiaires impitoyables qui les

enlevaient [les enfants] à leurs mères ». Au sens figuré, introduit, comme on l'a vu, par Martial, suivant une métaphore devenue catachrèse, le plagiaire est « celui qui prend, dans un ouvrage qu'il ne cite pas, des pensées, des expressions remarquables, ou même des morceaux entiers ». Comme exemple, Littré cite une rime de La Fontaine :

Il est assez de geais à deux pieds comme lui  
Qui se parent souvent des dépouilles d'autrui,  
Et que l'on nomme plagiaires (*Fables*, iv, 9).

Sous « Plagiat », Littré donne l'étymologie *plagium*, crime de débaucher les esclaves, de *plagios*, oblique : celui qui met de côté, qui détourne, avant de passer au sens littéraire, et de citer l'opinion alors commune : « Le plagiat est incontestablement un des délits les plus graves qui se puissent commettre dans la république des lettres, et il y faudrait un tribunal souverain pour le juger. » La définition de référence chez Littré, comme tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, est celle que donnait Voltaire dans le *Dictionnaire philosophique*, à l'article « Plagiat », article littéraire sans incidence juridique :

« Quand un auteur vend les pensées d'un autre pour les siennes, ce larcin s'appelle *plagiat*. On pourrait appeler *plagiaires* tous les compilateurs, tous les faiseurs de dictionnaires, qui ne font que répéter à tort et à travers les opinions, les erreurs, les impostures, les vérités déjà imprimées dans des dictionnaires précédents ; mais ce sont du moins des plagiaires de bonne foi, ils ne s'arrogent point le mérite de l'invention. Ils ne prétendent pas même à celui d'avoir déterré chez les anciens les matériaux qu'ils ont assemblés ; ils n'ont fait que copier les laborieux compilateurs du xvi<sup>e</sup> siècle. Ils vous vendent en in-quarto ce que vous aviez déjà en in-folio. Appelez-les, si vous voulez, *libraires*, et non pas auteurs. Rangez-les plutôt dans la classe des fripiers que dans celle des plagiaires.

Le véritable plagiat est de donner pour vôtres les ouvrages d'autrui, de coudre dans vos rapsodies de longs passages d'un bon livre avec quelques petits changements. Mais le lecteur éclairé, voyant ce morceau de drap d'or sur un habit de bure, reconnaît bientôt le voleur maladroit. »

Voltaire, auprès des fripiers qui rapetassent les livres, définissait les vrais plagiaires, suivant une démarche classificatrice qui se répandra au XIX<sup>e</sup> siècle et témoigne de la phobie de ce délit.

Dans le dictionnaire de Larousse, sous « Plagiaire », il est rappelé que Martial fut le premier à appliquer *plagium* et *plagiarius* au vol littéraire, avant que le mot ne se répandît aux xvi<sup>e</sup> et xvii<sup>e</sup> siècles. Les vers cités évoquent encore la même rime :

Allez, fripier d'écrits, impudent plagiaire. Molière.  
Je hais comme la mort l'état de plagiaire. Musset.

Sous « Plagiarisme », terme d'abord employé au XVII<sup>e</sup> siècle, Larousse limite le sens au plagiat érigé en procédé littéraire, suivant une invention de l'abbé de Richesource au xvii<sup>e</sup> siècle : « Le plagiarisme est l'art de changer ou déguiser toutes sortes de discours, de telle sorte qu'il devienne impossible à l'auteur lui-même de reconnaître son propre ouvrage. » Le terme a disparu ensuite.

Voltaire est encore cité pour définir le plagiat, mais les sources se sont désormais multipliées depuis que le délit de contrefaçon a été introduit dans la loi, et la référence habituelle est à présent *Questions de littérature légale : Du plagiat, de la supposition d'auteurs, des supercheries qui ont rapport aux livres* (1812 et 1828), de Charles Nodier, poète et bibliographe, romantique et érudit : cette double qualité tendra à caractériser tous ceux qui s'intéresseront au plagiat, souvent à la fois comme théoriciens et comme praticiens. Cet ouvrage est une vraie entreprise de théorie littéraire qui vise à distinguer le noyau dur du plagiat auprès de toute une série de notions voisines, comme le lieu commun, la citation, l'allusion, la rencontre, la réminiscence – « La mémoire fait faire des plagiat involontaires », donc excusables, juge ainsi Nodier –, la traduction, la transposition, l'appropriation, etc. Le piquant est que Nodier joua lui-même avec ces notions, et le résultat fut qu'il fut à son tour accusé de plagiat.

Certes, la notion existait dans l'Antiquité, au Moyen Âge, à la Renaissance, à l'âge classique, mais on y était infiniment moins sensible lorsque l'esthétique littéraire se fondait sur la notion d'imitation, et donc de fonds littéraire commun et disponible à tous. Sénèque jugeait que « tout ce qui a été bien dit par quelqu'un est mien » ; Virgile disait avoir tiré des perles d'un fumier en empruntant des vers à Ennius, d'où l'expression « le fumier d'Ennius » ; Shakespeare et Molière étaient fiers de leurs plagiat, rappelle Larousse. Au xvii<sup>e</sup> siècle encore, la naturalisation dans le domaine français des grandes œuvres du passé ne posait aucun problème à La Fontaine ni à Corneille. Suivant le mot de Scudéry, que cite l'*Encyclopédie* de Diderot : « Le cavalier Marin disait que prendre sur ceux de sa nation, c'était larcin ; mais que prendre sur les étrangers, c'était conquête. » Nodier estime de même que « le plagiat commis sur les auteurs modernes, de quelque pays qu'ils soient, a déjà un degré d'innocence de moins que le plagiat commis sur les anciens ». On voit comment la sensibilité s'accroît, jugeant comme plagiat les emprunts aux contemporains dans sa langue, puis aux contemporains dans une autre langue, enfin aux auteurs anciens. Voltaire était encore peu sévère. Mais le larcin littéraire constitue une atteinte manifeste à la propriété une fois que la loi reconnaît à un auteur l'entière propriété de ses productions intellectuelles, avec la loi Le Chapelier (1791), qui consacre le droit d'auteur en déclarant que « la plus sacrée et la plus personnelle de toutes les propriétés est l'ouvrage, fruit de la pensée d'un écrivain ». Le plagiat quitte alors le

plan strictement littéraire et tombe dans le domaine juridique, où il s'appelle " contrefaçon ".

La vogue (la maladie) du plagiat date du premier quart du XIX<sup>e</sup> siècle, de l'esthétique de l'originalité, de la nouveauté et du génie promue par le romantisme, mais elle fut aussi amplifiée par la montée de la philologie, du positivisme et de la critique professionnelle, critique d'attribution, critique d'authenticité qui entend mettre de l'ordre dans les bibliographies, débusquer les erreurs et délits, et constituer une véritable police des lettres. Jamais n'a-t-on dénoncé autant de plagiaires, toute la littérature française y passant peu à peu : Ronsard et du Bellay, Rabelais et Montaigne, Pascal, La Fontaine, Corneille et Racine, Voltaire bien sûr, Diderot, puis Chateaubriand, Stendhal, Balzac, Nerval, Lamartine, jusqu'à Dumas, professionnel du plagiat, qui affirmait : " Ce sont les hommes, et non pas l'homme, qui invente ", et qui empruntait à Schiller, Scott, Chateaubriand. Auprès du livre de Nodier, l'autre ouvrage de référence est alors *Les Supercheries littéraires dévoilées* de Quérard, trois gros volumes publiés au milieu du siècle, dont l'ambition proclamée, caractéristique de l'esprit positif et canonique du temps, était de débarrasser les lettres des " pygmées littéraires [...] qui surchargent nos dictionnaires ", suivant l'Avant-propos, et qui consacre trente pages à dénoncer les plagiat de Dumas.

Autre transgression symétrique du plagiat comme négation de l'auteur, la " supposition d'auteur " était abordée par Larousse sous les " Supercheries littéraires ", avec le même positivisme. Si les fausses attributions, estime-t-il, étaient concevables au Moyen Âge, en raison de l'ignorance régnante, les supercheries délibérées datent de la Renaissance, où elles sont devenues un jeu humaniste. Au xviii<sup>e</sup> siècle, la plus célèbre, modèle de toutes les mystifications littéraires à venir, est relative à Ossian, barde écossais légendaire, sous le nom duquel le poète James Macpherson publia en 1760 des *Fragments de poésie ancienne*, censément traduits du gaélique et de l'érse, dont l'influence fut considérable sur la littérature romantique. La répétition du cas Ossian sera constamment redoutée, et, au XIX<sup>e</sup> siècle, les faux se multiplièrent, fausses fables de La Fontaine, fausses lettres de Mme de Sévigné, etc.

On effleure ici l'immense continent des " mystifications littéraires ", que nous ne ferons que signaler pour mémoire et qui a tant obsédé le XIX<sup>e</sup> siècle, entre romantisme et positivisme, sacralisant l'originalité et l'authenticité. Ce domaine contient de nombreuses notions, telles les pseudonymie, pastiche, apocryphe, traduction supposée, et le corpus est vaste. Jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, on parle de " supercherie ", comme chez Larousse, pour désigner l'ensemble des tromperies ayant rapport aux livres, " substitutions du faux à l'authentique " ayant trait principalement à la transgression du code de l'auteur.

Sur le modèle d'Ossian, les écrits censément rédigés dans des langues étrangères prolifèrent. Le dramaturge

ibérique Clara Gazul et le barde illyrien Hyacinthe Maglanovich doivent leur vie et leur œuvre à Mérimée, érudit et écrivain, comme Nodier, combinaison propice à la mystification. Des *Élégies* de la poétesse grecque Bilitis furent transposées par Pierre Louÿs dans *Les Chanson de Bilitis* (1895), auxquelles certains universitaires se laissèrent prendre. Louvigné du Désert, Joseph Delorme, Adoré Floupette, André Walter, Vernon Sullivan (Boris Vian), Sally Mara (Queneau), Émile Ajar (Romain Gary) tracent ainsi toute une généalogie alternative de la littérature française, jusqu'à ce jour, dans une série de textes composés en français par des auteurs réels, mais imputés soit à des compatriotes soit à des étrangers.

En général, il s'agit de berner les professionnels de la littérature que sont les critiques, les bibliographes et les professeurs, comme dans l'affaire du faux Rimbaud, *La Chasse spirituelle*, publié en 1949, et qui trompa même Pascal Pia qui le préfaça : c'était l'arroseur arrosé, car Pia, encore un écrivain et un érudit, avait auparavant publié de faux Baudelaire, Apollinaire et Pierre Louÿs. Le faussaire prend plaisir à troubler les savants, à susciter des fiches erronées dans les bibliothèques ; il joue avec la fonction-auteur et met en défaut les techniques d'authentification.

Dans l'ensemble complexe de la pseudonymie, le XIX<sup>e</sup> siècle a cherché à répertorier toutes les anomalies, distinguent par exemple l'*allonyme*, qui emprunte le nom d'une écrivain (supercherie typique), le *polyonyme*, qui jongle avec plusieurs signatures (Pessoa), l'*hétéronyme*, qui laisse croire que c'est le vrai nom d'un individu, l'*anagramme* (Alcofribas Nasier). Certes, il s'agit d'un grand jeu qui coïncide avec les plus beaux jours de l'auteur, mais la mise en ordre avait quand même commencé plus tôt. Les dictionnaires d'anonymes et de pseudonymes étaient apparus à la Bibliothèque royale au xvii<sup>e</sup> siècle (1650), résultant alors de deux déterminations : l'inquiétude relatives aux hérésies et aux identités ; le trouble jeté par le déguisement. Il s'agissait de listes et de commentaires, tel l'ouvrage de Vincent Placcius, *De scriptis et scriptoribus anonymis atque pseudonymis syntagma*, Hamburg (1674) ; ou surtout celui d'Adrien Baillet, *Auteurs déguisez sous des noms étrangers ; Empruntez, Supposez, Feints à plaisir, Chiffrez, Renversez, Retournez, ou Changez d'une langue en une autre* (1690). Baillet, dans cet ouvrage célèbre, dénonce la fourberie des faussaires. Le sous-titre était le suivant : " Réflexions sur les changements de noms [...] ; Motifs que les auteurs ont eus, ou pu avoir, pour changer leurs noms, et pour se déguiser ; Manières différentes dont les auteurs ont usé dans ce changement ; Inconvénients que le changement de nom dans les Auteurs a causez dans le monde, dans l'Église, mais particulièrement dans ce qui s'appelle République des Lettres. " Suivait une liste de 1.636 entrées. Baillet devait ensuite renoncer à publier un *Recueil françois des auteurs déguisez*, livrant au public leurs vrais noms.

Mais c'est bien entendu au XIX<sup>e</sup> siècle, âge des dictionnaires, que ce genre d'ouvrages va proliférer, comme celui d'Antoine-Alexandre Barbier, *Le Dictionnaire des ouvrages anonymes et pseudonymes* (1806-1808, 1822-1827), qui contient 12.403 entrées, ou surtout celui de Joseph-Marie Quérard, déjà cité, *Les Auteurs déguisés de la littérature française au XIX<sup>e</sup> siècle* (1845), et *Les Supercheries littéraires dévoilées*, " Galerie des auteurs apocryphes, supposés, déguisés, plagiaires... " (1847-1853), avec 9.430 entrées. Il seront suivis d'une réédition conjointe du Barbier (anonymes) et du Quérard (supercheries) en 1889.

Comme on le constate, du xvii<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle, on se méfie des anonymes et pseudonymes, auxquels sont imputées des intentions maléfiques. La situation a changé aujourd'hui, et le pseudonyme n'est plus entendu nécessairement comme une tromperie. Suivant la définition traditionnelle, *pseudo* renvoyait à la fois au faux et au mensonger. Chez Furetière, le pseudonyme est le " nom que les critiques ont donné aux auteurs qui ont fait des livres sous de faux noms, comme ils ont donné celui de Cryptonyme à ceux qui les avoient mis sous des noms cachez ou desguisez " ; chez Littré encore : " Les ouvrages pseudonymes proprement dits paraissent sous un nom fait à plaisir. Les cryptonymes offrent le nom véritable sous la forme d'un anagramme. Les hétéronymes portent le nom véritable d'une autre personne ". Mais suivant Robert aujourd'hui, l'accent n'est plus mis sur le faux ni sur le mensonge, mais sur la liberté de la création : " De nos jours, dénomination librement choisie par une personne pour masquer son identité dans sa vie artistique, littéraire, commerciale, ou dans toute autre branche de son activité. " Le mot a été arraché à son origine infamante, au mensonge du *pseudo*, et il renvoie à l'affirmation du sujet dans un nom propre comme temps fort de sa liberté créatrice. Mais la manie classificatrice perdure : Gérard Genette distingue ainsi *onymat* (l'auteur signe de son nom d'état civil), *anonymat*, et *pseudonymat* (l'apocryphe, le plagiaire, l'auteur supposé, le nègre). Par opposition au surnom, création de l'entourage qui désigne toute la personne, le pseudonyme, créé par celui qui le porte, désigne seulement un aspect choisi de la personne : l'écrivain, l'artiste, l'acteur, le combattant, le bandit. Dans l'effacement du patronyme et le choix d'un pseudonyme, résulterait un pouvoir de liberté créatrice.

L'effet du pseudonyme, transgressif par rapport au code de l'auteur, consiste donc en une coupure libératrice entre l'homme privé et l'homme public, ou entre divers rôles sociaux. Balzac passa ainsi par des pseudonymes (Horace de Saint-Aubin, lord R'Hoone) avant de revenir à son patronyme (à la particule près), une fois que son œuvre eut pris forme. Au xx<sup>e</sup> siècle encore, le pseudonyme joue ce rôle : Cécil Saint-Laurent sera l'auteur de *Caroline chérie*, tandis que Jacques Laurent signera une production plus ambitieuse ; Saint-John Perse sera poète, tandis

qu'Alexis Léger est fonctionnaire diplomate. Le choix du pseudonyme cache sans doute mais il montre aussi quelque chose du sujet ; il est plus vrai que le nom propre, car il est motivé. D'ailleurs, l'auteur choisit souvent un nom proche de son intimité : un village natal, un matronyme. L'étrangeté et la proximité s'y combinent : Crayencour donne Yourcenar, Destouches choisit Céline, le prénom de sa mère, Laurent (nom de sa mère) donne Nerval.

D'autres atteintes au code de l'auteur devraient encore être évoquées, comme le *pastiche*, lui aussi à la mode au XIX<sup>e</sup> siècle, et qui s'oppose au plagiat comme la supposition d'auteur à l'apocryphe. *Pasticcio*, c'est un " pâté " en italien. Le pastiche se situe entre, d'une part, la parodie, la charge et le travestissement, tous genres satiriques, et, d'autre part, l'imitation, recommandée par Quintilien et par toute la tradition rhétorique : il est " critique en action " comme l'appelait Proust. Mais il touche aussi au faux et au plagiat : Proust propose de traiter la maladie de l'influence, donc du plagiat involontaire, par le mimétisme délibéré afin de s'en guérir. Sans " contrat de pastiche ", suivant Genette, le pastiche devient une mystification, car il donne l'illusion d'authenticité, par exemple aux *Poèmes d'Ossian* ou à *La Chasse spirituelle*. Le pastiche se situe donc à la frontière entre contrefaçon et tradition.

Dernière supercherie ou mystification que je voudrais mentionner, l'*anagramme*, car avec lui on passe de ce que j'ai appelé la *négation* à la *neutralisation* de l'auteur. Jean Baudrillard (cité par Laugaa) y voyait en 1976 l'équivalent de " la mise à mort du dieu ou du héros dans le sacrifice " : " dépecé, dispersé en ses éléments phonématiques [...], le nom du dieu hante le poème ". L'anagramme, plus que toutes les autres formes de la supercherie, touche ainsi à la mort ou à la dissémination de l'auteur, et il a été une transgression très à la mode dans les années 1960 et 1970, époque où les anagrammes de Ferdinand de Saussure ont été analysés par Jean Starobinski dans *Les Mots sous les mots* (1971). Suivant Saussure, par ailleurs indo-européaniste et linguiste généraliste, il y a un secret dans la poésie latine et grecque. Sous les mots d'un poème, figure le nom d'un dieu, d'un héros ou d'un chef de guerre. Et Saussure a passé sa vie à des déchiffrements maniaques, comme celui de Scipion dans ce vers : " Taurasia Cisauna samnIO CePit ", jouant sur les phonèmes et non sur les lettres. L'anagramme n'est, suivant Saussure et ses disciples, ni l'effet du hasard ni une procédé conscient, mais résulte du " travail inconscient du sujet soumis à une régularité interne au processus de la parole ". (Laugaa). Autrement dit, si l'anagramme touche par un côté au jeu et à la mystification, par un autre côté, plus profond, il relève du texte et de la théorie du texte, suivant Roman Jakobson ou Julia Kristeva. L'anagramme est l'indice d'une autonomie signifiante de la langue, c'est-à-dire du fait que la poésie excède le signe. Suivant Jakobson, " l'anagramme poétique

franchit les deux “lois fondamentales du mot humain” proclamées par Saussure [...], celle du lien codifié entre le signifiant et son signifié, et celle de la linéarité des signifiants”.

L’anagramme ou le paragramme illustre la présence, sous la forme stable du poème, de la loi de la dissémination de la lettre qui fait que le texte fonctionne comme l’amplification du signifiant ou des phonèmes du nom. Il indique que l’expérience littéraire est capable de modifier l’identité d’un sujet dans et par l’écriture. Contre la loi et la norme de l’identité propre et stable, l’anagramme affiche la série des métamorphoses subjectives sur lesquelles repose la littérature. La normalisation apparente désignée par la signature dans le commerce du livre camoufle une perte d’identité accomplie par l’écriture, mais le jeu anagrammatique confirme le paradoxe de l’identité divisée et fuyante dans l’expérience littéraire, qui travaille à faire et à défaire le nom, qui montre et cache les opérations du sujet sur la langue. Dans l’anagramme, le paragramme, la chute de l’identité symbolique se réalise dans le texte.

Depuis l’imprimerie, nous parions sur l’équivalence supposée entre le nom d’auteur et le signature, dont témoigne la couverture du livre. L’auteur signe le livre achevé, qui reconnaît son identité juridique et institutionnelle. Suivant Philippe Lejeune, la signature est constitutive d’un pacte avec le lecteur dans le genre de l’autobiographie : elle garantit l’identité de l’auteur et du héros par le truchement du nom. Mais toutes les transgressions montrent que la loi du texte n’est peut-être pas là, et des signatures singulières sont aussi présentes dans le texte, suivant des pratiques anciennes ; sans le faire figurer à la page de titre, elle conduisent à insérer le nom ailleurs (notamment à l’*incipit* ou *excipit*). La signature pouvait apparaître dans le vers final au Moyen Âge, et c’est une pratique de la textualité qu’on retrouve chez Ponge, à la clôture du *Pré* :

Messieurs les typographes,

Placez donc ici, je vous prie, le trait final,

Puis, dessous, sans le moindre interligne, couchez mon nom,

Pris dans le bas de casse, naturellement,

Sauf les initiales, bien sûr,

Puisque ce sont aussi celles

Du Fenouil et de la Prêle

Qui demain croîtront dessus

Francis Ponge

### **Modernité et effacement de l’auteur**

L’anagramme, le paragramme nous ont déjà conduit à une autre forme de déviation par rapport au code de l’auteur, que j’ai nommée neutralisation ou dissolution

de l’auteur, par contraste avec sa négation, typique dans le plagiat comme délit. Les noms de Mallarmé et de Lautréamont sont associés à ce mouvement de la disparition moderne de l’auteur, menant à Beckett et à Blanchot, dont *Le Livre à venir* (1959) retrace cette lignée.

À l’auteur comme principe producteur et explicateur du texte, cette tradition a substitué le langage, impersonnel et anonyme, peu à peu revendiqué comme matière exclusive de la littérature par Mallarmé, Valéry, Proust, le surréalisme, et enfin par la linguistique, pour laquelle, comme le rappelait Barthes dans “ La mort de l’auteur ”, “ l’auteur n’est jamais rien de plus que celui qui écrit, tout comme *je* n’est autre que celui qui dit *je* ” (p. 63). Mallarmé posait déjà dans “ Crise de vers ” : “ L’œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l’initiative aux mots ” (p. 366). Le but idéal du poème, c’est d’“ omettre l’auteur ” (p. 366), afin que l’œuvre soit “ le parape amplifié du génie, anonyme et parfait comme une existence d’art ” (p. 367). On retrouve là les composantes de l’œuvre comme anagramme ou paragramme, non sans une alliance de termes dans le “ parape anonyme ”.

L’auteur, suivant Mallarmé, doit s’effacer du texte : “ L’écrivain, de ses maux, dragons qu’il a choyés, ou d’une allégresse, doit s’instituer, au texte, le spirituel histrion ” (“ Quant au livre ”, p. 370). Suivant la formule la plus nette : “ Impersonnifié, le volume, autant qu’on s’en sépare comme auteur, ne réclame approche de lecteur. Tel, sache, entre les accessoires humains, il a lieu tout seul : fait, étant. Le sens enseveli se meut et dispose, en chœur, des feuillets ” (p. 372). La littérature moderne aurait vu peu à peu la disparition, l’effacement de l’auteur, depuis Mallarmé – “ admis le volume ne comporter aucun signataire ” (“ Le livre, instrument spirituel ”, p. 378) – à Beckett et à Blanchot.

Soulignons toutefois que cette disparition de l’auteur n’a rien d’une mort violente, et ce serait un contresens de l’entendre ainsi, car “ La mort de l’auteur ”, telle que Barthes la célèbre comme exécution, revient encore à sacrifier l’auteur, fût-ce comme martyr. Il s’agit tout au contraire d’un lent travail pour parvenir à l’*impersonnalité* du texte, tel que cette impersonnalité est incarnée dans le style laborieux de Flaubert, dans la *technè* de Vinci admirée par Valéry, ou dans l’art de Degas, autre idole de Valéry, artistes parfaits. Par opposition à l’intériorité et à l’expressivité de l’art moderne, recherchée du romantisme au surréalisme, l’impersonnalité flaubertienne ou mallarméenne est concertée, produite par un travail inlassable, résultat d’une longue ascèse. Le livre mallarméen ne s’écrit pas tout seul, il est au plus loin de l’écriture automatique comme avatar du romantisme et de l’inspiration. La disparition de l’auteur est tout le contraire d’une muse qui serait le langage même ; elle est le point de fuite de l’écriture, non son point de départ ; elle n’est jamais finie, mais toujours à recommencer.

Pour Mallarmé, et plus encore pour Valéry, la littérature est vécue comme une chute, et le vrai écrivain est donc celui qui n'écrit pas. Aucun texte n'illustre mieux cette retraite de la vraie littérature que *La Soirée avec Monsieur Teste* (1896), à ajouter aux livres phares que je vous avais indiqués dans une des premières leçons. À la suite de d'Edgar Poe, Valéry privilégie aux dépens de l'œuvre le pur pouvoir de l'accomplir, pouvoir de l'Esprit, souverain chez Léonard de Vinci, virtuel et caché, en réserve, chez Teste, génie inconnu, héros de la conscience pure faisant de la pensée le tout de son existence. Chez lui, seule la banalité est visible, tandis que la qualité est en puissance. Teste est donc le héros emblématique du refus moderne de la littérature, car, comme Valéry l'écrit dans *Tel Quel*, " tout produit littéraire est un produit *impur* " (*Œuvres*, t. II, p. 581). Teste représente la crise de la conscience occidentale et la tragédie de l'aventure littéraire et intellectuelle du xx<sup>e</sup> siècle, après Rimbaud et Mallarmé.

Il y a en Teste toute une ébauche de roman, mais cet homme refuse d'agir : " [...] s'il eût tourné contre le monde la puissance régulière de son esprit, rien ne lui eût résisté " (*Œuvres*, t. II, p. 19). Dans son garni médiocre, il " a tué la marionnette ", réduit en lui toute personnalité, se voit se voir, tandis que rien ne lui arrive : " Je n'ai envie que de *pouvoir* " (p. 1383). En lui, on assiste à l'achèvement, à l'apogée de la maîtrise abstraite, à la souveraine utopie de se posséder, mais pour se détruire, pour gouverner sa fin. Suivant Blanchot : " Tous les héros de Valéry se ressemblent en ce sens que, maîtres du possible, ils n'ont plus rien à faire. Leur œuvre est de demeurer désœuvrés [...] Monsieur Teste [...] le plus haut pouvoir d'agir, lié à la plus complète maîtrise de lui-même " (*La Part du feu*). L'œuvre idéale est désœuvrée. Ainsi Teste représente-t-il l'adieu à la littérature, sa fin indéfinie : " La littérature, dit Valéry, est pleine de gens qui ne savent au juste que dire, mais qui sont forts de leur besoin d'écrire " (*Tel Quel, Œuvres*, t. II, p. 575). C'est l'" à quoi bon " de Rimbaud, le dégoût d'écrire chez Valéry avant qu'il se remette à l'œuvre et qui l'inspirera à son retour à la littérature après un long silence : " Toute œuvre moderne [est] hantée par la possibilité de son propre silence ", dit Genette à propos de Valéry (*Figures I*). Or l'attitude de Valéry est bien dictée par une radicale neutralisation de l'auteur : " Toute œuvre

est l'œuvre de bien d'autres choses qu'un "auteur" " (*Tel Quel, Œuvres*, t. II, p. 629).

Chez Beckett, dans la trilogie *Molloy, Malone meurt et L'Innommable*, telle que Blanchot en rend compte dans *Le Livre à venir*, on assiste à la lente mise en scène de la mort de l'auteur, cette mort longue, ascétique, indéfinie, qui s'entend bien plus comme une annulation dans la neutralité de la parole. L'écriture est à la recherche du neutre final d'une parole sans commencement ni fin, de l'impersonnalité comme forme du vide, du manque et de l'absence de sens. L'auteur s'absente, dans une dissolution progressive, non plus le silence de Rimbaud ou de Valéry, mais l'abondance inlassable des mots, comme encore dans *Le Bavard* de Louis-René des Forêts, autre texte emblématique de la neutralisation de l'auteur dans la parole.

De Mallarmé à Beckett, la neutralisation de l'auteur aura ainsi été la fin de la littérature.

### Bibliographie complémentaire

Michel Schneider, *Voleurs de mots : Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, Gallimard, 1985.

Christian Vandendorpe (sous la dir. de), *Le Plagiat*, Presses Universitaires d'Ottawa, 1992.

Hélène Maurel-Indart, *Du plagiat*, PUF, 1999.

Maurice Laugaa, *La Pensée du pseudonyme*, PUF, 1986.

-, " Anagramme ", *Atlas des littératures, Encyclopædia Universalis*.

Jean-François Jeandillou, *Esthétique de la mystification : Tactique et stratégie littéraires*, Éd. de Minuit, 1994.

Gérard Genette, *Palimpsestes*, Éd. du Seuil, 1982.

Jean Starobinski, *Les Mots sous les mots : Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Gallimard, 1971.

Mallarmé, *Œuvres complètes*, Pléiade, 1945.

Valéry, *Œuvres*, Pléiade, 1957-1960, 2 vol.

Maurice Blanchot, *Le Livre à venir* (1959), Gallimard, Folio.

### Onzième leçon : L'illusion de l'intention

L'auteur est une catégorie herméneutique, une référence pour l'interprétation, ou une norme du sens littéraire. La question de la place herméneutique de l'auteur a été introduite dans les premières leçons, notamment la deuxième. Il s'agit de revenir maintenant à la querelle sur l'intention d'auteur, sur le rôle de cette

intention dans la détermination du sens du texte. Je survolerai ce débat, qui est traité plus en détail dans le chapitre " L'auteur " du *Démon de la théorie*, auquel je vous renvoie.

La querelle de l'intention a été particulièrement vive durant la grande époque de la Nouvelle Critique, lors

de la controverse entre Roland Barthes et Raymond Picard sur Racine. Deux thèses polémiques extrêmes sur l'interprétation - intentionnaliste et anti-intentionnaliste - se sont alors opposées :

(1) Il faut et il suffit de chercher dans le texte ce que l'auteur a voulu dire, son " intention claire et lucide ", comme disait Picard ; c'est le seul critère de la validité de l'interprétation.

(2) On ne trouve jamais dans le texte que ce qu'il (nous) dit, indépendamment des intentions de son auteur ; il n'y a pas de critère de la validité de l'interprétation.

De fait, même les partisans les plus durs de la mort de l'auteur maintiennent dans le texte littéraire une certaine présomption d'intentionnalité (au minimum, la cohérence d'une œuvre ou simplement d'un texte). Dans *Le Démon de la théorie*, je montrais que Barthes lui-même, là où il est le plus radical comme dans *S/Z*, pratique quand même à l'occasion la " méthode des passages parallèles ", procédé essentiel des études et de la recherche littéraires. Lorsqu'un passage d'un texte nous pose problème par sa difficulté, son obscurité ou son ambiguïté, nous cherchons un passage parallèle, dans le même texte ou dans un autre texte, afin d'éclairer le sens du passage litigieux. Or on tend à préférer, pour éclairer un passage obscur d'un texte, un autre passage du même auteur à un passage d'un autre auteur. Cela témoigne, chez les plus sceptiques, de la persistance d'une certaine foi en l'intention d'auteur. Ils ne traitent pas le texte comme s'il était le produit du hasard (un singe tapant à la machine, une pierre érodée par l'eau, un ordinateur). Ils ne confondent pas en pratique la notion d'intention d'auteur comme critère de l'interprétation avec les excès de la critique biographique.

On peut du coup faire valoir que l'alternative de l'objectivisme du sens et du subjectivisme de l'interprétation, ou du déterminisme et du relativisme, est un piège, car l'intention est le seul critère concevable de la validité de l'interprétation, mais elle ne s'identifie pas à la préméditation " claire et lucide ". L'alternative de l'intentionnalisme et de l'anti-intentionnalisme peut alors être réécrite comme ceci :

(1') On peut chercher dans le texte ce qu'il dit en référence à son propre contexte d'origine (linguistique, historique, culturel).

(2') On peut chercher dans le texte ce qu'il dit en référence au contexte contemporain du lecteur.

Les deux thèses ne sont plus exclusives mais complémentaires ; elles nous ramènent au cercle herméneutique liant précompréhension et compréhension, et postulent que, si l'autre ne peut être intrégralement pénétré, il peut du moins être un tant soit peu compris.

### Les deux arguments habituels contre l'intention

Les arguments contre l'intention d'auteur comme critère de la validité de l'interprétation sont de deux ordres : (1) l'intention d'auteur n'est pas pertinente ; (2) l'œuvre survit à l'intention d'auteur. Résumons-les.

(1) Quand quelqu'un écrit, il a l'intention d'exprimer quelque chose, il veut dire quelque chose par les mots qu'il écrit. Mais la relation entre une suite de mots écrits et ce que l'auteur voulait dire par cette suite de mots n'a rien d'assuré, entre le sens d'une œuvre et ce que l'auteur voulait exprimer à travers elle. Bien que la coïncidence soit possible (il n'est pas interdit qu'un auteur réalise parfois strictement ce qu'il voulait), il n'y a pas d'équation nécessaire entre le sens d'une œuvre et l'intention de l'auteur. Ainsi va la réfutation la plus fréquente et modérée de la notion. Non seulement une intention d'auteur est difficile à reconstituer, mais, à supposer que cela soit possible, elle est le plus souvent sans pertinence pour l'interprétation du texte. Wimsatt et Beardsley, dans " The Intentional Fallacy " (1946), article fondateur, jugeaient que l'expérience de l'auteur et son intention, objets d'intérêt historique, étaient indifférentes pour la compréhension du sens de l'œuvre : " Le dessein ou l'intention de l'auteur n'est ni disponible ni souhaitable comme norme pour juger de la réussite d'une œuvre d'art littéraire. " De deux choses l'une. Ou bien l'auteur a échoué à réaliser ses intentions, et le sens de son œuvre ne coïncide pas avec elles : alors, son témoignage est sans importance, puisqu'il ne dira rien du sens de l'œuvre mais énoncera seulement ce qu'il voulait lui faire dire. Ou bien l'auteur a réussi dans ses intentions, et le sens de l'œuvre coïncide avec l'intention de son auteur : mais si elle veut dire ce qu'il voulait lui faire dire, son témoignage n'apportera rien de plus. S'il n'y a pas lieu de se priver par principe des témoignages sur l'intention, qu'ils viennent de l'auteur ou de ses contemporains, parce que ce sont des indices parfois utiles pour comprendre le sens du texte, il faut éviter de substituer l'intention au texte, car le sens d'une œuvre n'est pas nécessairement identique à l'intention de l'auteur, et il est même probable qu'il ne l'est pas.

L'anti-intentionnalisme des structuralistes et des poststructuralistes a été plus radical, car, suivant Saussure, il reposait sur l'idée de l'autosuffisance de la langue. Il ne s'agissait plus seulement de se garder des excès de l'intentionnalisme, car la signification n'est nullement déterminée par les intentions, mais par le système de la langue. Aussi l'exclusion de l'auteur devenait-elle le point de départ de l'interprétation. À la limite, le texte lui-même était identifié à une *langue*, et non à une *parole* ou à un *discours* ; il était tenu pour un *énoncé*, et non pour une *énonciation*. Comme langue, le texte n'était plus la parole de quelqu'un.

(2) Le second argument courant contre l'intention tient à la survie des œuvres. La recherche de l'intention d'auteur serait inséparable du projet de reconstruction philologique. Mais la signification d'une œuvre n'est pas épuisée par, ni donc équivalente à son intention. L'œuvre vit sa vie. Aussi la signification totale d'une

œuvre ne peut-elle pas être définie simplement dans les termes de sa signification pour l'auteur et ses contemporains (la première réception), mais doit plutôt être décrite comme le produit d'une accumulation, l'histoire de ses interprétations par les lecteurs jusqu'aujourd'hui. L'historicisme décrète ce processus non pertinent et exige un retour à l'origine. Mais le propre du texte littéraire, par opposition au document historique, est justement d'échapper à son contexte d'origine, de continuer à être lu après lui, de durer. Paradoxalement, l'intentionnalisme ramène ce texte à la non-littérature, nie le processus qui en a fait un texte littéraire (sa survivance). Reste quand même un problème : si la signification d'un texte est la somme des interprétations qu'il a reçues, quel critère permet de séparer une interprétation valide d'une mésinterprétation ? La notion de validité peut-elle être maintenue ?

### Retour à l'intention

L'injonction anti-intentionnaliste de Wimsatt et Beardsley, puis des structuralistes, a eu des effets toniques dans les études littéraires, mais elle ne présente pas moins des incohérences qui ont été souvent relevées, notamment par la philosophie analytique, comme dans le livre de G.E.M. Anscombe, *Intention* (1957). Quand les littéraires réfutent la pertinence de l'intention d'auteur pour l'interprétation de la littérature, l'intention n'est en général pas bien définie : est-ce la biographie de l'auteur ? Ou son dessein, son projet ? Ou les sens auxquels l'auteur n'avait pas pensé, mais qu'il admettrait volontiers si le "suffisant lecteur" les lui soumettait ? La littérature recouvre des degrés d'intention très variables : un poème et un traité philosophique ne doivent sans doute pas être traités identiquement.

Pour Anscombe, demander ce que veulent dire les mots, ce n'est jamais autre chose que demander ce que veut dire l'auteur, à condition de bien définir ce vouloir-dire. La distinction entre intentionnalisme et anti-intentionnalisme est par conséquent mal posée, car d'authentiques anti-intentionnalistes seraient indifférents non seulement à ce que veut dire l'auteur mais aussi à ce que veut dire le texte.

Les deux grands arguments contre l'intention (non-pertinence du dessein et survivance de l'œuvre) sont donc réfutables. Reprenons-les dans l'ordre inverse.

### Sens n'est pas signification

Les œuvres d'art transcendent l'intention première de leurs auteurs et veulent dire quelque chose de nouveau à chaque époque. La signification d'une œuvre ne pourrait pas être déterminée par l'intention de l'auteur ni par le contexte d'origine (historique, social, culturel), car certaines œuvres du passé continuent à avoir pour nous de l'intérêt et de la valeur. Si une œuvre peut continuer à avoir de l'intérêt et de la valeur pour les générations futures, alors son sens ne peut pas être arrêté par l'intention de l'auteur ni par le contexte

originel. Cette série d'inférences est-elle correcte ? On prend en général le contre-exemple des textes satiriques, comme les "Cannibales" de Montaigne ou *Les Caractères* de La Bruyère. Une satire décrit et attaque une société particulière, dans laquelle elle prend la valeur d'un acte. Si elle nous fait encore de l'effet, si elle est à nos yeux toujours une satire, cela résulte de l'existence d'une certaine analogie entre le contexte originel de son énonciation et le contexte actuel de sa réception, mais cette satire ne reste pas moins la satire d'une autre société que la nôtre. Nous sommes toujours sensibles à la satire des moines dans *Gargantua*, non pas parce que l'intention de Rabelais est indifférente, mais parce qu'il y a encore des hypocrites dans notre monde, même si ce ne sont plus des moines.

E.D. Hirsch sépare ainsi le sens (*meaning*) d'un texte, et sa signification (*significance*) ou son application (*using*). Je distinguerai *sens* et *signification*, avec Montaigne, qui disait des vers des poètes : " Ils signifient plus qu'ils ne disent. " Le *sens* désigne ce qui reste stable dans la réception d'un texte ; il répond à la question : " Que veut dire ce texte ? " La *signification* désigne ce qui change dans la réception d'un texte ; elle répond à la question : " Quelle valeur a ce texte ? " Le sens est singulier ; la signification, qui met le sens en relation avec une situation, est variable, ouverte, et peut-être infinie. Lorsque nous lisons un texte, nous relierons son sens à notre expérience, nous lui donnons une valeur hors de son contexte d'origine. Le *sens* est l'objet de l'interprétation du texte ; la *signification*, de l'application du texte au contexte de sa réception.

Cette distinction du sens et de la signification peut avoir l'air d'une dernière ruse conservatrice pour sauver l'intention d'auteur (le sens), tout en concédant aux libéraux la liberté d'utiliser les textes à leur gré (la signification). Toutefois, on doit pouvoir s'accorder pour juger que l'évaluation d'un poème qui se fonde sur un contresens n'est pas une évaluation de ce poème-ci, mais d'un autre poème :

" Comprendre un poème - disait Eliot -, cela revient au même que de l'aimer pour les bonnes raisons. [...] Aimer un poème sur la base d'un contresens sur ce qu'il est, c'est aimer une simple projection de notre esprit. [...] nous n'aimons pas pleinement un poème si nous ne le comprenons pas ; et d'autre part, il est également vrai que nous ne comprenons pas pleinement un poème si nous ne l'aimons pas. "

La distinction du sens et de la signification, de l'interprétation et de l'application, supprime la contradiction entre la thèse intentionnaliste et la survivance des œuvres. Une satire qui ne nous dirait plus rien, pour laquelle il n'y aurait plus aucun rapport entre son contexte d'origine et le nôtre, n'aurait pas de signification pour nous, mais elle n'en conserverait pas moins son sens et sa signification originels. Les grandes œuvres sont inépuisables ; chaque génération les comprend à sa manière : cela veut dire que les

lecteurs y trouvent de quoi éclairer un aspect de leur expérience. Mais si une œuvre est inépuisable, cela ne veut pas dire qu'elle n'ait pas de sens originel, ni que l'intention de l'auteur ne soit pas le critère de ce sens originel. Ce qui est inépuisable, c'est sa signification, sa pertinence hors de son contexte d'apparition.

La plupart des conflits d'interprétation ont l'air de porter sur l'intention d'auteur, notion qui leur donne une allure dramatique. En fait, l'existence du sens originel est très rarement remise en question de façon explicite, mais certains commentateurs (les philologues) mettent plutôt l'accent sur le sens originel, les autres (les critiques, les allégoristes) sur la signification actuelle. Personne, ou presque, ne préfère expressément un sens anachronique au sens originel, ni ne rejette en connaissance de cause une information qui éclairerait le sens originel. Implicitement, tous les commentateurs (ou presque tous) admettent l'existence d'un sens originel, mais tous ne sont pas prêts au même effort pour l'élucider. Dans l'enseignement, la contradiction entre l'intérêt pour le sens originel des textes et le souci de leur pertinence pour la formation des hommes d'aujourd'hui est une donnée inéluctable. Le professeur peut insister sur le temps de l'auteur ou sur notre temps, sur l'*autre* ou sur le *même*, partir de l'autre pour rejoindre le même, ou inversement, mais, sans ces deux foyers, l'enseignement n'est sans doute pas complet.

Dans la querelle entre Barthes et Picard, on se serait trouvé, suivant Hirsch, dans un cas extrême où l'un (Barthes) aurait nié tout intérêt pour le sens originel du texte de Racine, tandis que l'autre (Picard) aurait refusé de faire la moindre différence non seulement entre sens originel et signification actuelle, mais même entre sens originel et signification originelle (" l'intention claire et lucide "). Il me semble au contraire que même ce dialogue de sourds, qui atteste la division des études littéraires entre partisans du sens originel et adeptes de la signification actuelle, confirme que l'existence d'un sens originel reste un présupposé à peu près consensuel.

Soit l'exemple le plus connu de cette polémique. Barthes disait de Néron dans *Britannicus* : " Ce que cet étouffé recherche frénétiquement, comme un noyé l'air, c'est la *respiration*. " À l'appui de cette affirmation, il citait cette réplique de Néron à Junie :

Si [...]

Je ne vais quelquefois respirer à vos pieds (II, 3).

Picard lui reprocha son ignorance de la langue du xvii<sup>e</sup> siècle et corrigea son contresens sur un mot de l'époque : " *respirer* signifie ici *se détendre, avoir quelque répit* [...]. La coloration pneumatique (dirait M. Barthes) a entièrement disparu ". Et de conseiller à Barthes de consulter les lexiques et les dictionnaires. Mais Barthes n'eut qu'à s'en prendre à cette banalisation de l'image : " On exige de ne reconnaître en elle qu'un cliché d'époque (il ne faut sentir aucune respiration dans

*respirer*, puisque *respirer* veut dire au xvii<sup>e</sup> siècle se détendre). " Il reconnaît le sens originel (en l'occurrence figuré, et toujours actuel) de *respirer* (" se détendre ") : le problème n'est donc pas celui de la préférence d'un sens anachronique au sens originel, mais celui de la rémanence du sens propre derrière le sens figuré (" la coloration pneumatique "), et donc de sa contribution à la signification originelle. Le conflit oppose deux préférences, l'une pour le sens originel, l'autre pour la signification actuelle, mais Barthes ne nie pas que le texte ait un sens originel, même si ce dernier n'est pas son souci principal.

### **Intention n'est pas préméditation**

Un auteur, dit-on, n'a pas pu vouloir dire toutes les significations que les lecteurs attribuent aux détails de son texte. Quel est donc le statut intentionnel des significations implicites d'un texte ? Un texte, suivant le *New Critic* américain William Empson (1930), est une entité complexe de significations simultanées. L'auteur peut-il avoir eu l'intention de toutes les significations et implications que nous voyons dans le texte, même s'il n'y avait pas pensé en l'écrivant ? L'argument paraît définitif. Il est en fait très fragile, et nombreux sont les philosophes du langage qui identifient tout simplement *intention de l'auteur* et *sens des mots*.

Selon John Austin (1962), toute énonciation engage un acte *illocutoire*, comme *demander* ou *répondre*, *menacer* ou *promettre*, qui transforme les rapports entre les interlocuteurs. Distinguons avec lui l'*acte illocutoire principal réalisé par une énonciation* et la *signification complexe de l'énoncé*, résultant des implications et associations multiples de ses détails. Interpréter un texte littéraire, c'est d'abord identifier l'acte illocutoire principal accompli par l'auteur lorsqu'il a écrit le texte (par exemple son appartenance générique : est-ce une supplique ? une élégie ?). Or les actes illocutoires sont intentionnels. Interpréter un texte, c'est donc retrouver les intentions de son auteur. Mais la reconnaissance de l'acte illocutoire principal accompli par un texte reste très générale et insuffisante, et ne constitue jamais que le début de l'interprétation. Nombreuses sont les implications et associations de détail qui ne contredisent pas l'intention principale : elles ne sont pas intentionnelles au sens de préméditées. Toutefois, ce n'est pas parce que l'auteur n'y a pas pensé que ce n'est pas ce qu'il voulait dire. La signification réalisée est intentionnelle dans son entier, puisqu'elle accompagne un acte illocutoire qui est intentionnel.

L'intention d'auteur ne se réduit donc pas à un projet ni à une préméditation intégralement consciente (" l'intention claire et lucide " de Picard). Il existe de nombreuses activités intentionnelles qui ne sont ni préméditées ni conscientes. Écrire, ce n'est pas jouer aux échecs, activité où tous les mouvements sont calculés ; c'est plutôt jouer au tennis, sport où le détail des mouvements est imprévisible, mais où l'intention

principale n'en est pas moins ferme : renvoyer la balle de l'autre côté du filet de la manière qui rendra le plus difficile à l'adversaire de la renvoyer à son tour. L'intention d'auteur n'implique pas une conscience de tous les détails que l'écriture accomplit, ni ne constitue un événement séparé qui précéderait ou accompagnerait la performance. Avoir l'intention de faire quelque chose - renvoyer la balle de l'autre côté du filet ou composer des vers -, ce n'est pas faire avec conscience ni projeter. John Searle comparait l'écriture à la marche à pied : bouger les jambes, soulever les pieds, tendre les muscles, l'ensemble de ces actions n'est pas prémédité, mais elles ne sont pas pour autant sans intention ; nous avons donc l'intention de les faire quand nous marchons ; notre intention de marcher contient l'ensemble des détails que la marche à pied implique. Comme Searle, polémiquant avec Derrida, le rappelait :

“ Peu de nos intentions parviennent à la conscience comme intentions. Parler et écrire sont des activités intentionnelles mais le caractère intentionnel des actes illocutoires n'implique pas qu'il y ait des états de conscience séparés de l'écriture et de la parole. ”

Autrement dit, la thèse anti-intentionnaliste se fonde sur une conception simpliste de l'intention. “ Intenter de dire quelque chose ”, “ vouloir dire quelque chose ”, “ dire quelque chose intentionnellement ”, ce n'est pas “ préméditer de dire quelque chose ”, “ dire quelque chose avec préméditation ”. Les détails du poème ne sont pas projetés, non plus que tous les gestes de la marche à pied, et le poète ne pense pas en écrivant aux implications des mots, mais il ne s'ensuit pas que ces détails ne soient pas intentionnels, ni que le poète n'ait pas voulu dire les sens associés aux mots en question.

Proust, lorsqu'il contestait que le moi biographique et social fût au principe de la création esthétique, loin d'éliminer toute intention, substituait à l'intention superficielle et attestée dans la vie une autre intention profonde, dont l'œuvre était un meilleur témoignage que le *curriculum vitae*, mais l'intention restait au centre. L'intention ne se limite pas à ce qu'un auteur s'est proposé d'écrire - par exemple à une déclaration d'intention -, non plus qu'aux motivations qui ont pu l'inciter à écrire, comme le désir d'acquérir de la gloire, ou l'envie de gagner de l'argent, ni enfin à la cohérence d'une œuvre. L'intention, dans une succession de mots écrits par un auteur, c'est ce qu'il voulait dire par les mots utilisés. L'intention de l'auteur qui a écrit une œuvre est logiquement équivalente à ce qu'il voulait dire par les énoncés qui constituent le texte. Et son projet, ses motivations, la cohérence du texte pour une interprétation donnée sont des indices de cette intention.

Ainsi, pour bien des philosophes contemporains, il n'y a pas lieu de distinguer intention de l'auteur et sens des mots. Ce que nous interprétons quand nous lisons un texte, c'est, indifféremment, le sens des mots et l'intention de l'auteur. Mais cela n'implique pas de

revenir à l'homme et l'œuvre, puisque l'intention n'est pas le dessein, mais le sens intenté.

### La présomption d'intentionnalité

Grâce aux distinctions entre *sens* et *signification*, entre *projet* et *intention*, il semble qu'on ait levé les deux obstacles les plus sérieux au maintien de l'intention comme critère de l'interprétation : l'interprétation a pour objet le sens, non la signification ; l'intention, non le projet. L'intention d'auteur n'est pas la seule norme possible pour la lecture des textes (la tradition allégorique y a longtemps substitué l'exigence d'une signification présentement acceptable), et il n'est pas de lecture littéraire qui n'actualise aussi la signification d'une œuvre, qui ne s'approprie l'œuvre, voire la trahisse de manière féconde (le propre d'une œuvre littéraire est de signifier hors de son contexte initial).

Intentionnalisme et anti-intentionnalisme extrêmes rencontrent des impasses. Notre conception du sens d'une œuvre créée par l'homme diffère de notre conception du sens d'un texte produit par le hasard. C'est un poncif auquel Proust, après bien d'autres, a songé :

“ Mettez devant un piano pendant six mois quelqu'un qui ne connaît ni Wagner, ni Beethoven et laissez-le essayer sur les touches toutes les combinaisons de notes que le hasard lui fournira, jamais de ce tapotage ne naîtront le thème du Printemps de la *Walkyrie*, ou la phrase prémendelssohnienne (ou plutôt infiniment surmendelssohnienne) du *XV<sup>e</sup> quatuor*. ”

L'appel au texte contre l'intention d'auteur revient en fait le plus souvent à invoquer un critère de cohérence et de complexité immanentes que seule l'hypothèse d'une intention justifie. On préfère une interprétation à une autre parce qu'elle rend le texte plus cohérent et plus complexe. Une interprétation est une hypothèse dont nous mettons à l'épreuve la capacité de rendre compte d'un maximum d'éléments du texte. Or, que vaut le critère de cohérence et de complexité si on suppose que le poème est le produit du hasard ? Le recours à la cohérence ou à la complexité en faveur d'une interprétation n'a de sens qu'en référence à l'intention probable de l'auteur.

Cohérence et complexité ne sont des critères de l'interprétation d'un texte qu'en tant qu'elles présupposent une intention d'auteur. Si cela n'est pas le cas, comme dans les textes produits par le hasard, cohérence et complexité ne sont pas des critères de l'interprétation. Toute interprétation est une assertion sur une intention, et si l'intention d'auteur est niée, une autre intention prend sa place, comme dans le *Don Quichotte* de Pierre Ménard. Extraire une œuvre de son contexte littéraire et historique, c'est lui donner une autre intention (un autre auteur : le lecteur), c'est en faire une autre œuvre, et ce n'est donc plus la même œuvre que nous interprétons. En revanche, quand on fait appel aux règles linguistiques, au contexte historique ainsi qu'à la cohérence et à la complexité

pour comparer des interprétations, on fait appel à l'intention, dont ce sont de meilleurs indices que les déclarations d'intention.

Ainsi, la présomption d'intentionnalité reste au principe des études littéraires, même chez les anti-intentionnalistes les plus extrêmes, mais la thèse anti-

intentionnelle, même si elle est illusoire, met légitimement en garde contre les excès de la contextualisation historique et biographique. La responsabilité critique vis-à-vis du sens de l'auteur, surtout si ce sens n'est pas de ceux vers lesquels nous inclinons, dépend d'un principe éthique de respect de l'autre.

### **Douzième leçon : L'auteur et le droit au respect**

Durant cette dernière leçon, nous poursuivons la réflexion sur l'intention d'auteur comme norme de l'interprétation entamée la semaine passée.

Mais quelques mots d'abord de l'examen, qui aura lieu le 31 mai dans l'après-midi, et dont je vous rappelle les conditions : deux heures pour la littérature plus une heure pour la langue (allemand, anglais, espagnol, russe). En littérature, vous aurez, comme prévu, un texte critique anonyme à analyser du point de vue de ses hypothèses relatives à la notion d'auteur. Vous vous souviendrez des mises en garde faites à la première leçon : nous n'attendons pas un commentaire de texte argumentatif, mais une discussion notionnelle, théorique et historique.

S'il avait été question de vous donner une dissertation à l'examen, on aurait trouvé sans peine de splendides sujets dans les *Cahiers* de Valéry, où les remarques sur l'auteur sont nombreuses et suggestives. J'en cite ici quelques-unes, qui vont nous permettre de rappeler les points les plus saillants du débat sur l'auteur et sur l'intention.

“ L'objet d'un vrai critique devrait être de découvrir quel problème l'auteur s'est posé (sans le savoir ou le sachant) et de chercher s'il l'a résolu ou non ” (t. II, p. 1191). Valéry, à la manière de Poe, Baudelaire et Mallarmé, suivant cette tradition, définit ici l'intention comme un problème, en termes quasiment mathématiques : l'œuvre répond à un problème que l'auteur se pose, comme un ingénieur. Le “ vrai critique ” n'est pas celui qui, noyé dans les petits faits de l'histoire littéraire, calcule indéfiniment “ l'âge du capitaine ”, comme dit ailleurs Valéry, mais celui qui élucide le problème que l'œuvre pose et évalue la solution qu'elle lui apporte. La parenthèse ajoute cependant une difficulté : le problème peut être conscient ou inconscient ; l'auteur peut se poser un problème et résoudre un autre problème. On pourrait peut-être ajouter qu'une grande œuvre résout nécessairement d'autres problèmes que celui que son auteur s'est posé ; qu'une œuvre qui résout seulement le problème que son auteur s'est posé s'épuise avec la solution de ce problème.

“ Lorsque l'ouvrage est paru, son interprétation par son auteur n'a pas plus d'autorité que toute interprétation de

qui que ce soit. [...] Mon intention n'est que mon intention, et l'œuvre est l'œuvre ” (t. II, p. 1191). Ici, Valéry semble se déclarer pour la liberté de l'interprète contre l'autorité de l'auteur, ou pour l'autonomie de l'œuvre par rapport à l'intention. Cette attitude est conforme à son hostilité habituelle à l'histoire littéraire, et elle semble annoncer la Nouvelle Critique, qui s'en prendra dans les mêmes termes à l'auteur. L'auteur n'est qu'un interprète comme les autres, sans privilège herméneutique par rapport aux autres lecteurs.

“ Il n'y a pas de véritable *sens* d'une œuvre produite, et l'auteur ne peut le révéler plus légitimement et sûrement que quiconque. C'est une autre œuvre qu'il ferait alors. [...] Il ne faut pas se tourner vers l'auteur, mais demeurer sur l'œuvre et essayer de lui faire rendre t[ou]s les sens que soi-même on est capable d'atteindre au moyen d'elle ” (t. II, p. 1203). Valéry pousse ici très loin la distinction du *sens* et de la *signification* ou de l'*application* de l'œuvre que je proposais la semaine passée ; et il prend parti pour la signification et contre le sens, pour la liberté de la lecture. Il n'y a pas de sens de l'œuvre, donc pas de norme pour l'interprétation, et l'œuvre devient pour le lecteur un moyen d'aller en tous sens. C'est peut-être aller un peu loin.

“ La critique ne dit rien de bon tant qu'elle ne se figure pas toute l'indétermination de l'auteur. / C'est-à-dire le rapport qu'il a avec son œuvre. / Le rapport de l'œuvre à l'auteur est une des choses les plus curieuses. L'œuvre ne permet jamais de remonter au vrai auteur. Mais à un auteur fictif ” (t. II, p. 1194). Voilà encore une formulation lumineuse. Contre les partisans de la détermination du sens de l'œuvre par l'intention de l'auteur, Valéry postule une intention d'auteur relativement indéterminée, ce qui le conduit à distinguer auteur réel ou empirique (biographique, historique), et “ auteur fictif ”, ou “ auteur implicite ”, comme on dira après les *New Critics*, ou “ auteur modèle ”, comme dira Umberto Eco. L'œuvre est indépendante de l'auteur empirique, mais elle met en œuvre un rôle d'auteur.

“ L'œuvre dure en tant qu'elle est capable de paraître tout autre que son auteur l'avait faite ” (t. II, p. 1204). Valéry lie durée et faculté de transformation ou de métamorphose de l'œuvre pour l'interprète. La durée de l'œuvre est dépendante de sa puissance d'adaptation

aux attentes des générations successives de lecteurs. L'œuvre qui dure est irréductible au projet, au sens ; l'œuvre réductible à l'intention de l'auteur, au problème qu'il s'est posé, s'épuise avec ses premiers lecteurs. " Quand l'œuvre de l'auteur correspond à l'intention de celui-ci, l'œuvre est mauvaise ", aurait dit Borges, d'après l'un d'entre vous, qui m'interpelle dans une lettre communiquée à la sortie du dernier cours : " La grande œuvre transcende l'intention de l'auteur. Non ? " J'aurais tendance à lui répondre que oui. Mais l'auteur mérite quand même un certain respect. Il y a pour le lecteur, en particulier le lecteur savant (l'étudiant, le professeur), un devoir (épistémologique, éthique) d'aller aussi loin que possible vers le sens de l'auteur, fût-ce pour s'en écarter ensuite.

C'est vers cet impératif que je tendais dans le cours précédent en posant l'intention comme seule norme possible, voire comme seul but cohérent de l'interprétation. À condition de ne pas la réduire à une " intention claire et lucide ", à une préméditation. Deux problèmes se posent à ce propos, que je voudrais aborder rapidement : le rapport de l'intention et de l'inconscient ; le problème des interprétations anachroniques. Traitons-les avant de conclure.

### **Intention et inconscient**

Si je dis que l'intention de l'auteur est la seule critère cohérent, voire l'objet empirique de l'interprétation, peut-on m'opposer la psychanalyse et la contradiction du conscient et de l'inconscient ? Seulement si on s'attache à une définition étroite de l'intention qui était celle du biographisme beuvien, de l'histoire littéraire et des sources lansonniennes. Les philosophes qui ont réévalué l'intention en ont une notion plus compréhensive, non dépendante du dualisme de la pensée et du langage : l'intention ne préexiste pas au texte, elle ne coexiste pas à côté de lui, mais elle est en acte dans le texte. C'est cette intention en acte qui est l'objet de l'interprétation.

La critique phénoménologique était aussi intentionnaliste que la philologie, car elle cherchait à dégager d'une œuvre la structure d'une conscience profonde. La critique psychanalytique et la critique déconstructive elle-même ont besoin de la notion d'intention, puisque leur but est de montrer ce que dit le texte en dépit de lui-même : ces critiques dépendent donc du sens de l'auteur, que le texte subvertit. Elles opposent une autre intention (latente, poétique) à l'intention manifeste.

L'opposition conscient-inconscient n'est donc pas pertinente par rapport au rôle de l'intention d'auteur dans l'interprétation. Ne peut-on avancer qu'on interprète toujours des intentions, qu'une affirmation sur le sens d'un texte, même la plus ouvertement anti-intentionnaliste, est toujours, logiquement, une affirmation sur l'intention de l'auteur, intention qui ne se réduit pas à un dessein ou projet ?

On distingue parfois l'acte illocutoire original

intentionnel d'un énoncé et son sens réalisé non intentionnel (Juhl). On doit toutefois inclure dans l'intentionnel le sens appelé couramment non intentionnel, mais qui est intentionnel à un autre niveau, plus profond, plus complexe, latent, sans réduire l'intentionnel au conscient et prémédité, car il n'est pas antérieur à, ni séparé de l'énonciation. Nos intentions se forment dans le processus de formulation des phrases que nous prononçons. Nous ne disons pas pour autant que tout ce que nous disons est non intentionnel, ou que nous ne voulions pas dire ce que nous avons dit. Quand j'analyse les implications d'un vers, le poète ne pensait pas à toutes ces implications, mais je rends explicite ce qu'il avait derrière la tête. Dans un cas de tension entre deux sens, on dira ainsi volontiers qu'un auteur s'est trompé sur son intention, plutôt que d'admettre que le sens résulte du hasard.

Une proposition sur l'intention aujourd'hui ne peut pas ne pas tenir compte de la psychanalyse ou de la poétique, qui rendent compte d'autres forces à l'œuvre dans le langage que l'intention claire et lucide. Mais n'appelons pas ces forces non intentionnelles, car elles le sont à un autre niveau.

Aboutit-on à une proposition triviale ? Ou à une pétition de principe ? Il ne me semble pas. Le sens d'un texte est déterminé par l'intention de l'auteur, à condition d'y comprendre ce dont il n'avait pas l'intention, ou ce que son intention avait d'indéterminé, comme disait Valéry. L'intention est le seul critère acceptable de cohérence du sens, et sans doute le seul objet empirique de toute interprétation. Il y aurait donc une seule interprétation correcte d'un texte, identique à l'intention, au sens non dualiste de cette notion. Certes, rejoindre cette intention est un idéal inaccessible, mais cela n'empêche pas qu'elle soit notre seul critère pour départager les interprétations plus ou moins bonnes.

### **Légitimité de l'interprétation anachronique**

Si l'intention est le critère du sens, a-t-on le droit (épistémologique, éthique) de faire une interprétation d'un texte ancien suivant un modèle nouveau, un modèle que l'auteur n'aurait pas pu connaître, qu'il n'aurait pas admis, qui n'a rien à voir avec son époque ? Une interprétation anachronique est-elle infidèle à l'intention ?

On peut d'abord remarquer que cela se fait tout le temps. En un sens, on ne fait même que cela. D'ailleurs, une interprétation anachronique est souvent plus riche, plus séduisante, plus complète, plus intéressante qu'une interprétation philologique. Et en tout cas on ne peut pas l'interdire : il n'y a pas de police de l'analyse littéraire ; on ne poursuit pas les abus de la critique, ce qui serait pourtant concevable, au nom du droit moral des auteurs, qui est perpétuel. Il n'en importe pas moins de savoir ce qu'on fait lorsqu'on lit un texte suivant un modèle inconnu du vivant de l'auteur. On est alors sous le contrôle notamment de l'université, qui valide ou invalide les interprétations à un moment donné, et qui invalide peut-être aujourd'hui

ce qu'elle validera demain, ou même ce qu'elle recommandera et exigera : pensez à ce qu'on demande de vous à présent dans les concours, par contraste avec ce qu'on demandait aux membres de vos jurys quand ils passaient les mêmes concours.

Le problème illustre à merveille la notion de précompréhension suivant la phénoménologie : je lis inmanquablement une œuvre du passé à partir d'un horizon de compréhension différent. Trois conceptions du cercle herméneutique liant passé et présent, œuvre et interprétation, sont possibles, à partir de mon intuition initiale de son sens, comparée à un acte de divination. Ce cercle, allant du tout aux parties et des parties au tout, est méthodique ; il s'achève avec la reconstruction du sens de l'autre, du sens de l'auteur (Schleiermacher). Ce cercle correspond à un dialogue indéfini du passé et du présent ; il donne lieu à une fusion dialectique du même et de l'autre (Gadamer). Ce cercle commence avec un préjugé insurmontable relatif à l'autre, et je ne sors jamais de moi-même ; toute compréhension est une mécompréhension (Heidegger). Le cercle philologique de Schleiermacher, tendant à la reconstruction du sens de l'auteur, n'est pas favorable aux modèles d'interprétation anachronique ; le cercle de la déconstruction suivant Heidegger postule que toute interprétation est anachronique. C'est pour une conception dialectique de l'interprétation que le problème se pose vraiment.

Certains critiques s'imposent l'épreuve suivante, explicitement ou implicitement : mon interprétation est-elle de celles que je peux, que j'aurais pu proposer à l'auteur et lui faire accepter ? Comme on parle à un auteur vivant qu'on rencontre à la Fnac. Comme si je pouvais demander à Baudelaire ou Mallarmé : est-ce bien ce que vous avez voulu dire ? Je ne peux pas leur téléphoner pour leur demander leur avis, d'ailleurs leur avis ne résoudrait rien, et jamais une interprétation ne peut être donnée pour le sens (ni de l'auteur, ni du texte), mais le test en question n'en est pas moins courant, sans qu'il soit formulé aussi nettement que par Paul Bénichou :

“ Si j'ose parfois déceler dans les œuvres ce que les auteurs peut-être n'y ont pas mis à bon escient, c'est avec l'espoir qu'ils accepteraient de l'y découvrir s'ils étaient présents, en admettant qu'ils voulussent bien prêter attention à mes efforts et à mon langage [...]. Je ne me consolerais pas de leur désaveu ” (*L'Écrivain et ses travaux*, Corti, 1967).

Ce passage explicite une attitude courante. Bénichou ne réduit nullement l'intention à la préméditation : il y a dans les œuvres des sens qui n'y ont pas été mis “ à bon escient ”. La plupart des textes révèlent des attitudes, hypothèses et croyances non reconnues par l'auteur. Elles font partie du sens si leur présence dans le texte peut s'expliquer par l'hypothèse que l'auteur, sans en être conscient, avait l'intention de les exprimer. On devrait donc pouvoir les lui soumettre et recueillir son approbation s'il est vivant, ou en tout cas s'interdire, s'il

est mort, toute interprétation dont on pense qu'il n'y adhérerait pas. Suivant Bénichou, un critère ou une limite de l'interprétation serait donc ce que l'auteur accepterait si je pouvais communiquer avec lui. Celle supposerait tout un processus. Il faudrait au préalable que je lui fournisse le cadre de mon interprétation, ce qui pourrait mener loin dans le cas d'une interprétation historique, idéologique, psychologique, psychanalytique. etc. Je devrais faire à l'auteur tout un cours sur ce qui s'est passé depuis son temps. En dépit des changements historiques, Bénichou n'en fait pas moins une hypothèse forte et humaniste sur la permanence de la nature humaine : j'interprète un texte comme si je pouvais dialoguer avec son auteur. Son principe de précaution explique en tout cas qu'il ait été un spécialiste de l'histoire des idées littéraires, cherchant à mettre au jour les cadres intellectuels dans lesquels évoluent les auteurs, cadres implicites dans une œuvre littéraire mais explicites dans d'autres documents contemporains qui pourraient idéalement être montrés à un auteur pour le convaincre de l'évidence du sens de son œuvre. Ainsi ne nous désavouerait-il pas.

Refusant apparemment le principe de Bénichou, Umberto Eco distingue dans un texte l'“ auteur empirique ” et l'“ auteur modèle ”. Il fait peu de cas de l'intention de l'auteur empirique, inutile et non pertinente par rapport aux droits du texte. Mais toute interprétation présuppose à ses yeux un auteur modèle, et la norme herméneutique devient alors le respect de l'auteur modèle. Est-ce si différent de ce que proposait Bénichou ? Dans la communication de tous les jours, l'intention empirique importe, et un interlocuteur peut toujours préciser : “ Ce n'est pas ce que j'ai voulu dire. ” Quand j'ai une conversation avec un ami, je m'intéresse à son intention, ou quand il m'envoie une lettre. Que faisons-nous cependant d'un auteur vivant qui réagit à notre interprétation en disant : “ Ce n'est pas ce que j'ai voulu dire. ” Maintenons-nous notre interprétation ? Le texte *in absentia* est comme une bouteille à la mer, soumis aux compétences des lecteurs (leur langage, encyclopédie, culture, répertoire, horizon, y compris la contribution du texte en question à cet horizon). Le devoir de tenir compte de l'état de la langue à l'époque de l'auteur s'impose quasiment à tous, et la critique d'attribution se fonde sur de tels éléments. C'est le début d'une prise en compte de l'intention. Mais au-delà de cette exigence minimale, l'interprétation est une interaction entre la compétence du lecteur et l'intention de l'auteur modèle reconnue dans le texte.

Certains critiques parlent encore d'un auteur “ liminal ”, “ intermédiaire ” entre l'intention de l'auteur empirique et les associations linguistiques, potentielles et inconscientes, des mots du texte : c'est l'indétermination dont parlait Valéry. Dans le cas d'un auteur vivant, on peut l'interroger sur son degré de conscience de ces associations : non pour valider ou invalider les interprétations, mais pour montrer les écarts entre l'intention empirique et les potentialités du

texte, ses effets de sens. Il répondrait idéalement : “ Non, je n'ai pas voulu dire cela, mais je vous accorde que le texte le dit, et je vous remercie de m'en avoir rendu conscient. ” Ainsi, comme le demande Bénichou, nous ne serions pas désavoués. Paul Morand note dans son *Journal* : “ Dans Montherlant : "Une amie vénale vous laisse tomber." Aucune femme ne laisse jamais tomber un homme ; ça n'existe pas ; il s'agit, évidemment, d'un garçon. / C'est [...] comme quand Proust fait mettre à sa *Prisonnière* les mains dans la poche de la robe de chambre, oubliant que les peignoirs de femmes n'en ont pas ! ” Montherlant, Proust auraient-ils accepté ces interprétations ? Ou Baudelaire, le *Baudelaire* de Sartre, si malveillant pour son échec ?

Tout cela montre que, lisant et interprétant, nous faisons nécessairement des hypothèses sur l'auteur. Tous n'auraient pas l'attitude libérale de Montaigne, quand il parlait du “ suffisant lecteur ” qui lisait dans les *Essais* plus qu'il n'était conscient d'y avoir mis : “ Un suffisant lecteur découvre souvent des écrits d'autrui des perfections autres que celles que l'auteur y a mises et aperçues, et y prête des sens et des visages plus riches. ” Montaigne n'était pas scandalisé par ce supplément de sens découvert par l'interprétation. Il admettait qu'on comprît (parfois, souvent, toujours) mieux un texte que ses premiers lecteurs, avec le recul historique, à l'aide de nouveaux savoirs.

Le critère de Bénichou est donc de nature éthique plus qu'épistémologique. C'est un conseil de prudence : ne proposons pas d'interprétation à laquelle l'auteur ne consentirait évidemment pas si on pouvait la lui soumettre et la lui expliquer. Mais Bénichou ne fait qu'explicitement sa propre conception de la critique comme reconstruction des mentalités contemporaines, comme histoire de idées.

Malgré leur générosité, il est toutefois impossible de réduire le sens au critère humaniste de Montaigne ou de Bénichou. Un texte peut en dire plus que son auteur n'en était conscient, mais aussi plus qu'on ne pouvait le concevoir en son temps. Mais peut-il en dire plus, ou dire autre chose, que ce que l'auteur reconnaîtrait si nous pouvions nous expliquer franchement avec lui ? Nous resterons sur cette question, qui est à l'horizon de toute interprétation.

### **Conclusion**

Où en est aujourd'hui l'auteur, du point de vue de

l'interprétation, et du point de vue de l'institution, puisque ce sont les deux fils que nous avons tenté de suivre dans ce cours.

Du point de vue de l'institution, la tension actuelle est évidente. L'auteur, le droit d'auteur sont mis en cause par les nouvelles technologies, la culture numérique et logicielle. Mais en même temps, résultat paradoxal de ces contestations, on n'y a jamais été aussi sensible.

Et d'un autre côté jamais les manuscrits ne se sont vendus aussi chers. En mai 2001, à une vente de manuscrits et de lettres autographes à Drouot, le manuscrit de *Voyage au bout de la nuit* de Céline a coûté onze millions de francs à la Bibliothèque nationale de France ; un poème de Rimbaud est parti à 900.000 francs, une lettre de Maupassant disant : “ J'ai la vérole ! Enfin ! la vraie !! ” à 245.000 francs, une page de dessins de Proust envoyés à Reynaldo Hahn à 125.000 francs. Mais Larbaud, Bloy, Gide ont atteint de petits prix. La canon, la hiérarchie sont nets, sans appel, entre les grands écrivains et les autres. Il est difficile de dire après cela que l'auteur est mort.

Du côté de l'interprétation, ce qui est sans doute plus important pour nous, je reviendrai pour finir sur l'idée que l'auteur (l'intention de l'auteur, mais aussi la mort de l'auteur) est le nom des interprétations jugées légitimes à une date donnée, c'est-à-dire validées par l'institution (universitaire). Le texte, c'était encore l'auteur : l'auteur modèle, l'auteur liminal, l'auteur mort. L'auteur désigne, peut-être mal, maladroitement, la nécessité d'une épistémologie et d'une éthique de la lecture ; l'auteur est le nom d'une norme pour l'interprétation.

Laissez-moi donc finir avec Barthes : “ Comme institution, écrivait-il dans *Le Plaisir du texte*, l'auteur est mort : sa personne civile, passionnelle, biographique, a disparu ; dépossédée, elle n'exerce plus sur son œuvre la formidable paternité dont l'histoire littéraire, l'enseignement, l'opinion avaient à charge d'établir et de renouveler le récit. ” Il ajoutait cependant : “ Mais dans le texte, d'une certaine façon, je désire l'auteur : j'ai besoin de sa figure (qui n'est ni sa représentation, ni sa projection), comme il a besoin de la mienne (sauf à "babiller"). ” Je désire l'auteur, j'ai besoin de sa figure. L'auteur : cette figure que je désire, dont j'ai besoin. Je ne lis pas un texte comme s'il était sans auteur.