



Pour citer cet article :

Vincent Jouve,
" Auteur et littérature ",
Cycnos, Volume 14 n°2,
mis en ligne le 18 juin 2008.
URL : <http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=1412>

[Voir l'article en ligne](#)

AVERTISSEMENT

Les publications du site REVEL sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.

Conditions d'utilisation - respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle

L'accès aux références bibliographiques et au texte intégral, aux outils de recherche ou au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs.

Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement et notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site Revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés sur les postes des utilisateurs ou imprimés par leur soin.

L'université de Nice-Sophia Antipolis est l'éditeur du portail REVEL@Nice et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site.

L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe Revel.

Auteur et littérarité

Vincent Jouve

Vincent Jouve est professeur de littérature française à l'université de Reims. Chercheur en théorie de la littérature, il a publié, entre autres, *La littérature selon Barthes* (Minuit, 1986) et *L'Effet-personnage dans le roman* (P.U.F., 1992). Membre du *Centre de Recherche sur la lecture Littéraire* fondé par M. Picard, il est directeur de la revue *La Lecture Littéraire* (Klincksieck).

Reception theories have recently brought back to the fore both the issue of the author and that of literary value. Considering reading to be a form of intersubjective communication, this study intends to show how reference to the author makes it possible to rethink the age-old question of literary value. After considering the respective pertinence of the competing concepts of "real author", "extradiegetic narrator", "implied author" and "representation of the author", the article attempts to identify the role of the author's image in the different phases of the reading process. The resulting conclusion is that the perception of the author depends less on the subject reading than on the text read. A new definition of literary value might therefore be proposed : works are literary if they can only be interpreted in accordance with the author's intention.

Associer les notions d' "auteur" et de "littérarité" a de quoi surprendre : les deux termes sont en général perçus comme opposés et n'ont pas toujours bonne presse dans la réflexion actuelle sur la littérature.

L'auteur, on le sait, est tenu pour "mort" depuis l'avènement du formalisme au début du siècle et son formidable développement *via* le structuralisme et la narratologie. On ne saurait jeter la pierre aux poéticiens : leurs travaux ont considérablement fait avancer l'analyse des textes en rappelant, à une époque où l'on avait tendance à l'oublier, que la littérature est d'abord un *art*, c'est-à-dire un travail formel. Une telle approche — par delà les outrances inhérentes au contexte très polémique dans lequel elle est apparue — se comprenait d'autant mieux que l'idée d' "auteur" avait particulièrement souffert d'une critique voyant d'abord dans l'œuvre un document. Fort des deux postulats suivants : *un texte s'explique par sa genèse ; cette genèse, c'est l'individu créateur*, l'écrivain avait pris en dignité la place du livre. La réaction se devait d'être radicale. On connaît le célèbre article de Barthes proclamant "la mort de l'auteur" afin de rendre au texte son ouverture et sa polysémie¹. Malgré l'essoufflement du structuralisme et la prise de conscience que la notion d' "intention" n'était peut-être pas aussi illégitime qu'on avait pu le penser², l'auteur n'allait pas ressusciter aussi facilement : sa "mort", finalement, continue à arranger bien des gens, au premier rang desquels les lecteurs et les critiques.

La notion de "littérarité" n'est guère plus en vogue. La réflexion ouverte par Jakobson³ semble avoir fait long feu. Il est vrai que les tentatives pour expliquer l'identité littéraire par la seule dimension linguistique ont montré leurs limites. On sait que le primat accordé au signifiant, s'il

¹. "Donner un Auteur à un texte, c'est imposer à ce texte un cran d'arrêt, c'est le pouvoir d'un signifié dernier, c'est fermer l'écriture" (*Le Bruissement de la langue* (Paris: Seuil, 1984), p. 65). La valorisation du texte "pluriel", malgré ses dehors déconstructionnistes et derridiens, est finalement un avatar de la théorie esthétique inspirée du romantisme allemand (voir : T. Todorov, *Critique de la critique* (Paris : Seuil, coll. "Poétique", 1984), pp. 24-26).

². Comme l'a montré H. P. Grice ("logique et conversation", *Communication*, 30, 1979), il est nécessaire, pour comprendre un énoncé, d'y reconnaître une intention. Ce principe, élaboré à l'origine pour rendre compte de la logique conversationnelle, peut être étendu à la réception des textes.

³. Rappelons la formule fameuse : "l'objet de la science de la littérature n'est pas la littérature mais la littérarité, c'est-à-dire ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire" (R. Jakobson, "La nouvelle poésie russe", *Huit Questions de Poétique*, trad. franç. (Paris : Seuil, coll. "Points", 1977), p. 16).

caractérise un vers de Baudelaire (“Le navire glissant sur les gouffres amers”⁴), se retrouve aussi dans nombre de messages publicitaires⁵. Rappelons que, pour illustrer la fonction poétique du langage, Jakobson choisissait un slogan politique (le fameux “I like Ike”, conçu pour la campagne d’Eisenhower⁶). L’idée d’une spécificité du littéraire n’a pas résisté aux contre-attaques des historiens et des sociologues : qu’est-ce que la littérature sinon un ensemble de textes qui, à un moment donné — et aux yeux d’institutions aisément identifiables — ont paru mériter d’être enseignés ?⁷

En définissant l’identité littéraire comme un travail sur le langage, les formalistes ne pouvaient que proposer une méthode trop générale et trop incomplète. D’une part, les procédés relevés par les poéticiens comme constitutifs de la littérature se retrouvent en dehors d’elle (Roland Barthes applique la méthode structurale aux films de James Bond et Greimas retrouve sans peine les grandes formes “littéraires” dans l’énoncé d’une recette de cuisine⁸). D’autre part, la qualité d’une œuvre ne peut se réduire à l’emploi de telle ou telle technique (si le recours à la “polyphonie” — la multiplication des points de vue — est bien un des intérêts majeurs de l’œuvre de Dostoïevski, force est de constater que le procédé ne suscite pas la même fascination chez tous les auteurs⁹).

Ces deux questions — l’auteur et la *littéarité* — que l’on croyait devoir ranger au musée des antiquités, ont paradoxalement été remises à l’honneur par la réflexion sur la lecture et les théories de la réception.

La *littéarité*, définie originellement comme une qualité intrinsèque du matériau littéraire¹⁰, ne serait-elle pas d’abord un effet de lecture ? L’identité littéraire d’un texte ne tiendrait-elle pas principalement à la façon dont le lecteur le reçoit ? C’est on le sait la thèse de M. Picard¹¹ pour qui la “lecture littéraire”, épreuve de réalité ludique, se présente comme une exploitation maximale de l’*aire transitionnelle* telle qu’elle est définie par Winnicott. Espace intermédiaire entre l’Imaginaire et le Symbolique, entre le sujet et les autres, elle est ce lieu de l’entre-deux où se poursuit la reconnaissance jamais achevée de l’altérité.

Si la lecture littéraire se reconnaît à ses fonctions, quelles sont-elles ? M. Picard en retient trois. La première est “la subversion dans la conformité”. Le rapport au texte, pratique personnelle mais réglementée, se situe, comme tout jeu, entre deux bords : dépendance et créativité, tradition et innovation, fidélité et contestation, ressemblance et différence. La lecture littéraire a ainsi le double intérêt de nous plonger dans une culture et d’en faire éclater les limites. La seconde fonction est “l’élection du sens dans la polysémie”. Face au pluriel du texte, le lecteur dispose d’une certaine latitude. Maintenant un équilibre entre jeu d’identification (*playing*) et jeu de réflexion (*game*), la lecture littéraire permet aussi bien l’investissement imaginaire que l’enrichissement intellectuel. La dernière fonction est “la modélisation par une expérience de réalité fictive”. La lecture, autrement dit, permet d’“essayer” des situations : en remplaçant les éléments du monde fictionnel par leurs équivalents dans son monde de référence, le sujet acquiert les bénéfices d’une expérience qu’il n’a pas eu à éprouver concrètement.

C’est aussi par le biais des théories de la réception que l’auteur a fait un retour en force dans la réflexion théorique. Comme l’a montré Maurice Couturier¹², l’auteur est — en tant que *figure* — une composante indispensable de la communication intersubjective qui définit la lecture. Prenant le contre-pied de la démarche structuraliste et déconstructionniste, Couturier rappelle une vérité première : “la

⁴. Ch. Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, “L’Albatros”, vers 4.

⁵. Citons, à titre d’exemple, le récent et percutant “Eduquons, c’est une insulte ?” destiné à présenter la cinquième chaîne éducative de la télévision française.

⁶. *Essais de linguistique générale*, trad. franç. (Paris : Minuit, 1963), p. 219.

⁷. Voir, entre autres, J. Dubois, *L’Institution de la littérature* (Paris/Bruxelles : Nathan/Labor, 1978) et A. Viala, *Naissance de l’écrivain* (Paris : Minuit, 1985).

⁸. Cf. R. Barthes, “Introduction à l’analyse structurale des récits”, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. “Points”, 1977, et A.-J. Greimas, “La Soupe au pistou ou la construction d’un objet de valeur”, *Du Sens II* (Paris : Seuil, 1983), pp. 157–169.

⁹. Cf. T. Todorov, *Qu’est-ce que le structuralisme ?*, II, “Poétique” (Paris : Seuil, coll. “Points”, 1968), pp. 100–101.

¹⁰. “La visée du message en tant que tel, l’accent mis sur le message pour son propre compte, est ce qui caractérise la fonction poétique du langage” (R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, op. cit., p. 218).

¹¹. Cf. *La Lecture comme jeu* (Paris : Minuit, 1986).

¹². Cf. *La Figure de l’auteur* (Paris : Seuil, coll. “Poétique”, 1995).

lecture n'est pas une appropriation du texte [par le lecteur] mais un échange entre deux sujets séparés dans le temps et l'espace"¹³. Nous inscrivant dans cette perspective, nous voudrions montrer comment la prise en compte de l'auteur est non seulement indispensable à la lecture, mais permet d'apporter une réponse à la question de l'identité littéraire.

Au préalable, il convient de faire le point sur la notion d' "auteur" que les débats récents n'ont pas toujours contribué à clarifier.

La théorisation de l'auteur : les concepts concurrents

Schématiquement, on peut identifier quatre concepts qui, à des degrés divers, ont tenté de théoriser la notion d' "auteur" : l' "auteur réel", le "narrateur extradiégétique", l' "auteur impliqué (ou implicite)", la "figure de l'auteur". Rappelons la définition précise de chacun de ces termes afin d'évaluer leur pertinence respective et leur éventuel intérêt pour l'analyse de la lecture.

L' "auteur réel" renvoie à ce qui était l'objet d'étude essentiel du biographisme à la Sainte-Beuve¹⁴ ou de la psycho-biographie à la Marie Bonaparte¹⁵. Que l'écrivain soit envisagé comme personnalité morale dans le premier cas ou comme inconscient dans le second, le principe reste inchangé : la clé de l'œuvre, c'est le sujet à son origine. Le problème d'une telle démarche, c'est qu'elle renseigne plus sur l'individu créateur que sur le texte littéraire.

On comprend que le formalisme se soit construit en grande partie en opposition au biographisme : l'un des enjeux était d'éliminer cet "auteur réel", trop concret pour être honnêtement théorisé. Les narratologues distinguent ainsi les *personnes concrètes* qui participent à la communication littéraire (l'auteur et le lecteur) des *instances fictives* qui les représentent dans le texte (le narrateur et le narrataire). Si l'auteur, qui existe (ou a existé) en chair et en os, n'appartient pas au monde de la fiction, le narrateur, en revanche, n'existe qu'à l'intérieur du texte. C'est cette voix qui raconte l'histoire et à laquelle, au fil de la lecture, à travers ce qu'elle dit et la façon dont elle le dit, on peut attribuer certaines caractéristiques. Dans le système de Genette, c'est le narrateur *extradiégétique-hétérodiégétique* qui se rapproche le plus de ce qu'on entend traditionnellement par "auteur"¹⁶. Seule la différence de nature entre l'univers textuel et le monde réel extérieur au texte permet de distinguer ce narrateur racontant en récit premier une histoire d'où il est absent de l'auteur proprement dit : "il y a dans le récit, explique Genette, ou plutôt derrière ou devant lui, quelqu'un qui raconte, c'est le narrateur. Au-delà du narrateur, il y a quelqu'un qui écrit, et qui est responsable de tout son en deçà. Celui-là, grande nouvelle, c'est l'auteur (tout court)"¹⁷. Le narrateur de *Germinal*, instance anonyme qui raconte les aventures d'Étienne dans le monde de la mine, ne saurait se confondre avec l'auteur Zola.

L'ennui, c'est que, pour rendre compte de certains dispositifs énonciatifs, la notion de "narrateur" n'est pas toujours suffisante. Si, d'une manière générale, c'est bien au narrateur qu'incombe en dernière instance la responsabilité du récit, il existe au moins deux cas où, de façon évidente, le narrateur est lui-même soumis à une autorité textuelle supérieure.

Il s'agit d'abord des récits racontés à la première personne : parlant en son nom et pourvu d'une biographie, le narrateur devient un personnage à part entière et il est nécessaire de postuler — au-dessus de lui — une instance qui le met en scène et l'évalue. Lorsqu'on lit un texte comme *La Nausée*, la façon dont les pensées de Roquentin sont présentées, ordonnées et agencées suppose une instance textuelle qui se distingue du personnage. On pourrait faire les mêmes remarques pour la première

¹³. M. Couturier, *La Figure de l'auteur*, op. cit., p. 19. Que le "je" qui parle implique une voix qui lui réponde, c'est, comme l'a montré E. Benveniste, le principe de tout échange linguistique : "Le langage n'est possible que parce que chaque locuteur se pose comme *sujet*, en renvoyant à lui-même comme *je* dans son discours. De ce fait, *je* pose une autre personne, celle qui, tout extérieure qu'elle est à "moi", devient mon "écho" auquel je dis *tu*. La polarité des personnes, telle est dans le langage la condition fondamentale". *Problèmes de linguistique générale* (Paris : Gallimard, 1966), p. 260.

¹⁴. Voir la série des *Portraits littéraires* (1832–1895).

¹⁵. Cf. *Edgard Poe - étude psychanalytique* (Paris : Denoël, 1933).

¹⁶. Les trois autres types sont le narrateur *extradiégétique-homodiégétique* (qui raconte en récit premier une histoire où il est présent) ; le narrateur *inradiégétique-hétérodiégétique* (qui raconte en récit second une histoire d'où il est absent) ; le narrateur *inradiégétique-homodiégétique* (qui raconte en récit second une histoire où il est présent). Cf. *Figures III* (Paris : Seuil, coll. "Poétique", 1972), pp. 255–257.

¹⁷. *Nouveau Discours du récit* (Paris : Seuil, coll. "Poétique", 1983), p. 102.

partie du *Roi des Aulnes* de Tournier où Abel Tiffauges, s'exprimant à travers son journal, suppose une instance qui se sert de lui pour communiquer avec le lecteur.

Le second cas est celui des récits à la troisième personne qui présentent un narrateur visiblement peu fiable ou déficient : narrateur naïf des récits ironiques (comme celui de *Tom Jones*), narrateur borné ou fou qui suppose, de fait, une voix surplombante désignant cette folie au lecteur (ainsi du narrateur de *Un Drame bien parisien* d'Alphonse Allais dont Umberto Eco a montré les inconséquences¹⁸).

C'est ce type de configurations textuelles qui a conduit W. Booth — et d'autres théoriciens à sa suite — à proposer la notion d'*implied author*, formule traduite selon les cas par "auteur implicite" ou "auteur impliqué"¹⁹. L'*implied author* — autrement dit, l'image de l'auteur telle qu'elle peut être construite par le lecteur à partir du texte — se superpose à l'instance narrative qui lui est subordonnée. C'est ainsi l'*implied author* qui nous ferait sourire du narrateur de *Tom Jones* ou de celui d'*Un Drame bien parisien*.

La notion cependant ne fait pas l'unanimité. Genette, entre autres, conteste sa légitimité en revenant sur les deux cas de figure qui ont amené à la postuler. Dans le cas des narrations à la première personne, l'auteur impliqué ne diffère pas, selon lui, de l'auteur réel : l'instance dont on reconnaît la présence derrière le journal de Roquentin, c'est Sartre ; celui qu'on devine derrière les longues pages d'Oberman, c'est Senancour. Dans le cas des récits à narrateur falot ou déficient, l'auteur impliqué — cette voix de laquelle on se sent complice dans le jugement ironique et distant porté sur le narrateur — c'est également l'auteur réel. Celui qu'on reconnaît derrière le narrateur de *Tom Jones*, c'est Fielding ; celui qui joue avec le narrateur dans *Un Drame bien parisien*, c'est Alphonse Allais²⁰.

La pertinence respective des notions de "narrateur" et d'"auteur impliqué" dépend, en fait, de la perspective adoptée. Genette le reconnaît volontiers : "la narratologie, explique-t-il, n'a pas à aller au-delà de l'instance narrative, et les instances de l'*implied author* et de l'*implied reader* se situent clairement dans cet au-delà"²¹. Son ambition étant de décrire les formes et les techniques du récit, la poétique se satisfait pleinement du couple narrateur-narrataire. En revanche, dès lors que l'objet d'analyse n'est plus le texte, mais l'acte de lecture, il est difficile de ne pas recourir à la notion d'"auteur".

Le problème de l'"auteur impliqué" de Booth et de ses successeurs²² est qu'il est à mi-chemin entre poétique et théorie de la lecture, n'étant satisfaisant ni pour une perspective ni pour l'autre. Destiné à rendre compte des effets de lecture, il excède le champ de compétence de la narratologie. Strictement réductible aux signaux textuels, il est trop pauvre pour une théorie intersubjective de la réception. Appréhender la lecture comme échange suppose en effet une figure de l'auteur qui soit beaucoup plus qu'un simple organisateur du récit. Le lecteur a besoin d'un vis-à-vis autrement plus consistant : une figure responsable de l'ensemble du texte et capable de donner un sens aux éléments épars qu'il rencontre au fil du récit.

Une telle approche, on la trouve chez M. Couturier pour qui la "figure de l'auteur" "[...] n'est pas un personnage de fiction comme le serait un narrateur hétérodiégétique ou un auteur impliqué mais un énonciateur singulier qui, malgré toutes ses esquives, est bel et bien une projection parcellaire de l'auteur lui-même"²³. L'auteur, c'est cet interlocuteur sans cesse en fuite que le lecteur cherche à appréhender à travers les traces qu'il laisse dans son texte.

Quelles que soient leurs divergences, les différents modèles s'accordent à reconnaître le rôle d'une "image de l'auteur" dans le processus de lecture. Genette lui-même, malgré ses réserves, avance les notions d'"idée de l'auteur" et d'"auteur induit"²⁴. Essayons de préciser la façon dont cette image agit dans le processus de lecture avant de statuer sur l'importance à lui accorder.

¹⁸. Cf. U. Eco. *Lector in fabula*, trad. franç. (Paris : Grasset, 1985).

¹⁹. Cf. "Distance et point de vue", *Poétique du récit*, op. cit., pp. 85–113.

²⁰. Cf. *Nouveau Discours du récit*, op. cit., pp. 99–100.

²¹. *Ibid.*, p. 94.

²². Voir, en particulier, J. Lintvelt, *Essai de typologie narrative : le point de vue* (Paris : Corti, 1981).

²³. *La Figure de l'auteur*, op. cit., p. 132.

²⁴. Cf. *Nouveau Discours du récit*, op. cit., pp. 102 et 104.

Image de l'auteur et horizon d'attente : le rôle de l'auteur dans le processus de lecture

Par "image de l'auteur"²⁵, on entendra, sommairement, "l'idée qu'un lecteur se fait de l'auteur (réel) d'un livre antérieurement à la lecture". Il ne s'agit donc pas de l'image "en texte" de l'auteur (la figure qu'on construit en lisant), mais de son image "hors-texte" (l'idée qu'on a d'un écrivain avant d'ouvrir le livre qui porte sa signature). Pour éclairer la différence entre les deux approches, on se reportera à une anecdote rapportée par S. Suleiman : la lecture "fautive" de la nouvelle de Sartre *L'enfance d'un chef* par des étudiants américains²⁶. C'est pour s'être uniquement fondé sur la figure de l'auteur *in-texte*, sans prendre en compte son image "hors-texte", que le lectorat en question a pu interpréter ce récit comme le texte d'un écrivain français d'extrême-droite. Un minimum d'informations sur Sartre lui aurait permis de voir que, derrière la focalisation interne qui nous livre le point de vue du personnage (un jeune homme acquis aux thèses du fascisme français des années 1930), pointait une ironie sans concession.

Si l'"image de l'auteur" joue un rôle indiscutable dans la lecture, essayons de préciser à quels niveaux elle intervient. Pour ce faire, on se fondera sur le modèle de J.-L. Dufays²⁷ qui appréhende l'acte de lecture comme une séquence composée de quatre phases :

l'"orientation préalable", qui comprend la *finalisation* (choix du mode de lecture) et le *précadrage* (projection d'informations) ;

la "première compréhension" (convocation de stéréotypes) ;

la "seconde compréhension" (construction d'un sens plus conforme à l'univers du texte) ;

l'"interprétation" (tentative pour rendre compte des indéterminations textuelles).

Parmi les différents modes susceptibles, selon Dufays, de *finaliser* une lecture, c'est la *distanciation* qui, de façon privilégiée, fait appel à l'"image de l'auteur". La lecture distanciée, s'intéressant aux enjeux du texte, se doit en effet de postuler un sujet responsable de l'ensemble du récit, c'est-à-dire un auteur. Elle s'oppose ainsi à la lecture participative qui, fondée sur l'illusion référentielle et la confusion entre le monde du texte et le monde réel, se construit sur l'oubli de l'écrivain. La lecture "ludique", définie comme un va-et-vient entre mise à distance et participation, pratique alternativement la référence à l'auteur et son occultation. Plus simplement, on peut dire que l'image de l'auteur joue un rôle d'autant plus important qu'une lecture privilégie la compréhension sur la progression.

La figure auctoriale intervient également dans le "précadrage". Sur le plan historico-culturel, c'est essentiellement grâce au nom d'auteur qu'on relie un texte à une époque, un milieu et une culture (le nom de "Racine" évoquera le XVII^e siècle, la tragédie classique et le jansénisme). Sur le plan typo-générique, l'image de l'auteur n'est pas non plus sans importance : un texte comme *Les Chouans* n'est-il pas perçu comme "roman de Balzac" plus que comme "roman historique" ?

Outre le précadrage, c'est le processus complexe de construction du sens qui est influencé par l'image de l'auteur. Parmi les stéréotypes spontanément convoqués pour une "première compréhension", ceux liés à l'écrivain jouent un rôle non négligeable. Ouvrant un roman comme *Les Misérables*, nombre d'élèves des années 1950 déchiffraient les premières pages en les rattachant aux caractéristiques qui, à en croire un manuel de l'époque, "apparaissent comme les traits essentiels de la physionomie morale de Victor Hugo"²⁸ : "l'équilibre", "l'orgueil" et la "générosité". Lorsque, la lecture avançant, la reconnaissance cède la place à la découverte et la première compréhension à la seconde, le texte agit en retour sur l'image de l'auteur. Si, en commençant la lecture d'*À Rebours*, le lecteur avait spontanément projeté les stéréotypes liés au "naturalisme" de Huysmans, le texte l'invite progressivement à affiner sa vision d'un écrivain qui se pose également comme "décadent".

Face à des difficultés de lecture objectives, autrement dit des indéterminations textuelles, l'alternative est la suivante : soit "endiguer" les incertitudes, soit faire appel à un nouveau cadre référentiel. Si le choix du lecteur est d'"endiguer", l'image de l'auteur est un instrument efficace pour

²⁵. Nous employons volontairement, afin d'éviter toute confusion, une formule différente de celles proposées par les théoriciens évoqués ci-dessus.

²⁶. Cf. *Le Roman à thèse* (Paris : P.U.F., coll. "Écriture", 1983), pp. 237–288.

²⁷. Cf. *Stéréotype et lecture* (Bruxelles : Mardaga, 1994).

²⁸. P. Castex et P. Surer, *Manuel des études littéraires françaises : XIX^eème Siècle* (Paris : Hachette, 1950), p. 87.

limiter le sens du texte. C'est ce que l'on sait de Flaubert comme sujet intellectuel qui permet de lever l'indétermination que constitue l'ambiguïté du personnage d'Emma, à la fois sympathique et objet d'ironie. La candeur d'Emma, son incapacité à supporter les obstacles que la réalité oppose à ses désirs, est, au-delà du sourire que peut susciter une telle naïveté, une attitude attachante à laquelle Flaubert, on le sait, s'identifiait volontiers ("la Bovary, c'est moi !"). Si l'interprétation est préférée au clichage, la connaissance de l'auteur joue également un rôle. C'est l'image de Dostoïevski comme individu tourmenté, en proie à d'incessantes contradictions, qui permet, à la lecture des *Frères Karamazov*, d'accepter les deux argumentaires contradictoires en faveur de l'athéisme et de la foi²⁹.

Dans chacune des phases du processus de lecture, la prise en compte de l'écrivain semble ainsi être une question de choix : selon le mode retenu, l'image de l'auteur aura plus ou moins d'importance. Pour reprendre la terminologie de M. Picard, l'auteur affecte la réception du *lectant* mais n'intervient pas dans celle du *lu*³⁰. Rappelons que le lectant, refusant l'illusion référentielle, considère le texte comme une construction esthétique. Toute construction supposant un architecte, le lectant appréhende logiquement le texte par rapport à un auteur : il a besoin, pour comprendre l'œuvre, de la référer à une voix originaire qui

lui donne sens³¹. Le *lu*, en revanche, renvoyant à cette part du lecteur piégée par l'effet de réel, reçoit le texte comme un univers autonome. Le *lu*, c'est cette partie de nous qui peut successivement pleurer sur la mort de Werther, partager les angoisses de Raskolnikov, ou se révolter avec Edmond Dantès contre l'injustice qui lui est faite.

Le rôle éventuel de l'image de l'auteur dans l'acte de lecture dépendrait-il donc uniquement du lecteur ? La réponse ne va guère de soi : le texte a aussi son mot à dire.

Figure de l'auteur et littéarité

On a vu que l'image de l'auteur intervenait principalement dans le mode de lecture le plus valorisé par l'institution : la lecture "distanciée". Ce régime suppose un lecteur critique qui, dans son rapport au texte, essaie d'abord de percevoir un sens. Mais la façon de lire tient-elle au seul lecteur ? La lecture "concrète" est-elle séparable de la lecture "pré-inscrite" (programmée par les structures textuelles) ? Si l'on admet que le mode de lecture dépend moins du sujet lisant que du texte lu, c'est la nature du texte qui va décider de la nécessité de prendre en considération l'image de l'auteur. Or, dès qu'un texte sollicite un tant soit peu la réflexion, la figure auctoriale se présente comme un élément incontournable. Sitôt qu'on reconnaît une intention, on ne peut faire autrement que de la rattacher à un sujet.

On retrouve là une des grandes idées jadis avancées par l'herméneutique. Cette tradition critique, fondée sur le principe de cohérence, postule en effet qu'en dernière analyse, il est toujours possible de ramener l'œuvre à un sujet : "Le texte le moins personnel, le plus dénué apparemment de valeurs subjectives, est invisiblement animé par une activité spirituelle centrale de qui le texte, et tout ce qu'il contient, pensées, sentiments, actions, dépendent de la façon la plus étroite. Au sein de la pluralité des objets qu'une pensée se donne, il y a toujours un sujet. Que ce sujet soit l'auteur lui-même se transportant dans son œuvre et vivant à l'intérieur de son propre texte, cela n'est pas niable"³².

Significativement, les tentatives des grands textes pour dissimuler la figure de l'auteur n'ont fait que la rendre plus palpable. Comme l'a montré Maurice Couturier, plus une stratégie de fuite est

²⁹. Précisons cependant que l'image de l'auteur dans l'interprétation intervient différemment selon les époques. Elle est très importante dans la modernité où, pour des raisons culturelles, le texte est souvent perçu comme l'expression d'un moi. Il est probable que dans les époques antérieures le lecteur recourait à un autre type de clichage pour endiguer les indéterminations.

³⁰. Cf. *La Lecture comme jeu*, op. cit.

³¹. C'est ce qu'avait fort bien compris Bakhtine : "tout énoncé a son auteur, que nous percevons dans l'énoncé lui-même en tant que son créateur. De l'auteur réel, tel qu'il existe en dehors de l'énoncé, nous ne pouvons littéralement rien savoir. Et les formes de cette qualité réelle d'auteur peuvent être très diverses. Une œuvre peut être le fruit d'un travail collectif, elle peut être créée par le travail d'un certain nombre de générations successives, etc. — de toute façon, nous y percevons une seule volonté littéraire, à laquelle on peut réagir par le dialogue. La réaction de dialogue personnalise tout énoncé auquel elle réagit" (*Essai sur la poétique de Dostoïevski*, trad. franç. (Lausanne : L'Age d'Homme, 1970), p. 214).

³². G. Poulet, "Lecture et interprétation du texte littéraire", *Qu'est-ce qu'un texte ?* (Paris : Corti, 1975), p. 78.

élaborée, plus elle signale une intention à son origine. Que l'auteur ait voulu, selon les époques, se cacher derrière le "réel" (le monologue elliptique censé représenter objectivement la réalité dans son désordre et sa confusion), le "désir" (le monologue autonome restituant fidèlement l'affectivité d'un personnage), l'"interlocuteur" (la citation de dialogues au style direct), le "sens" (le style indirect réduisant l'auteur à un rôle d'interprète) ou l'"art" (le style indirect libre renvoyant, par le biais du code littéraire, à la perspective du personnage), il s'est, chaque fois, heurté à l'échec³³. C'est la subtilité même des techniques utilisées qui révèle le sujet à leur origine. Paradoxalement, plus ces techniques sont efficaces, plus l'auteur qui en joue apparaît dans sa qualité d'artiste, c'est-à-dire comme auteur d'un texte littéraire. Couturier va même plus loin : le désir de s'effacer de son texte tout en essaimant des traces visibles de sa présence signale une mauvaise foi et un déni qui laissent percer l'inconscient de l'auteur réel. La lecture, dès lors, se définit comme "[...] la quête d'un échange passionné avec cette figure, toujours travaillée par des désirs contradictoires"³⁴.

L'image de l'auteur se présente ainsi comme une notion permettant de différencier, voire d'évaluer les textes : négligeable dans les romans d'actions, elle est fondamentale dans les romans de réflexion. On peut lire un roman de Sue ou de Jules Verne sans chercher à repérer la figure de l'auteur qu'ils dessinent ; c'est impossible à la lecture d'un roman de Joyce ou de Nabokov. On tient peut-être là une nouvelle définition de la "littérarité", comme position de lecture spécifique appelée par un certain type de textes : seraient littéraires les œuvres ne pouvant être reçues qu'à travers l'intention de l'auteur.

Cette affirmation ne doit pas choquer. Il ne s'agit pas de prôner un retour au sens et au contenu en faisant l'impasse sur la longue tradition qui identifie la littérarité au primat du signifiant. Ce que nous voulons dire, c'est qu'on pourrait substituer à l'expression "texte littéraire" la formule "texte d'auteur", de la même façon qu'on distingue, dans le champ cinématographique, une catégorie particulière de films qu'on appelle "films d'auteurs". Ces derniers se reconnaissent à trois caractéristiques : ils sont réputés "de qualité", témoignent d'une conscience créatrice et demandent à être perçus d'une façon différente de celle dont on perçoit les autres films. Ne pourrait-on pas, dans le champ littéraire, associer de la même façon "présence d'une conscience créatrice", "position de lecture spécifique" et "qualité esthétique" ?

Ces trois caractéristiques s'articulent assez naturellement. La conscience créatrice se manifeste en imprimant une marque originale aux codifications traditionnelles des genres³⁵. Ce faisant, elle oblige le lecteur à organiser sa lecture à l'horizon de cette voix que sa singularité rend particulièrement audible. Le lecteur prend ainsi conscience que la figure qui lui fait face n'est pas une simple instance narrative, mais un sujet qui, outre sa compétence esthétique, réagit émotionnellement et intellectuellement. En conséquence, la relation texte / lecteur est plus riche que dans la plupart des cas : significativement, on dit alors "lire un auteur" plutôt que "lire un texte". A la lecture de Kafka ou Faulkner, la communication avec la figure d'auteur est, de fait, l'expérience centrale. Des textes comme *Le Procès* ou *Le Bruit et la fureur* n'intéressent plus seulement en ce qu'ils racontent une histoire, mais parce qu'ils révèlent un sujet avec qui l'on peut dialoguer. Alors qu'on reçoit les livres de la collection "S.A.S." ou "Harlequin" en tant que produits, en sachant exactement ce qu'on va y trouver et sans se demander "que veut nous dire l'auteur à travers cette histoire ?", on ne peut lire Camus ou Sartre sans se poser la question de l'intention. La différence entre les deux types de lecture est la même qu'entre un rapport instrumental où l'autre n'est qu'un moyen et une relation où on le pose comme fin.

Cette hypothèse d'un lien entre figure de l'auteur et littérarité est confirmée par le témoignage de grands lecteurs. Barthes, même s'il explique cette posture par le désir d'écrire qui le rapproche de l'auteur de *La Recherche*, explique qu'en lisant Proust, il a besoin d'une figure de l'auteur à laquelle il puisse s'identifier :

dès lors que le lecteur est un sujet qui veut lui-même écrire une œuvre, ce sujet ne s'identifie plus seulement à tel ou tel personnage fictif, mais aussi et surtout à l'auteur même du livre lu, en tant qu'il a voulu écrire ce livre et y a réussi ; or,

³³. Cf. *La Figure de l'auteur*, op. cit., pp. 157–195.

³⁴. *Ibid.*, p. 244.

³⁵. Scott imprime sa marque au roman historique, Flaubert au roman de mœurs, Céline au roman picaresque.

Proust est le lieu privilégié de cette identification particulière, dans la mesure où *La Recherche* est le récit d'un désir d'écrire³⁶.

On retrouve une idée voisine chez Todorov dans son plaidoyer pour la critique "dialogique" :

La critique dialogique est courante en philosophie, où l'on s'intéresse aux auteurs pour leurs idées, mais peu commune en littérature, où l'on pense qu'il suffit de contempler et d'admirer. Or les formes elles-mêmes sont porteuses d'idéologie, et il existe des critiques littéraires — même s'ils sont rares — qui ne se contentent pas d'analyser, mais qui discutent avec leurs auteurs, démontrant par là que la critique dialogique est également possible dans le champ littéraire³⁷.

C'est parce qu'elle ne peut se passer de la figure de l'auteur que la lecture des textes littéraires peut être assimilée à une rencontre amoureuse. Le lecteur, comme l'amoureux, part en quête de l'autre, d'une rencontre intense et privilégiée avec l'autre. Barthes parlait de "drague"³⁸ : la lecture, en tant qu'échange, appelle la communion subtile de deux sujets, l'un désirant et l'autre à désirer. Voici comment Couturier décrit les modalités de cette communication amoureuse : l'auteur cherche à se faire aimer, mais sans se dévoiler (ce qui serait de nature à le diminuer) ; le lecteur cherche à s'approprier le texte tout en s'assurant l'estime de l'écrivain³⁹. Un roman est ainsi d'autant plus réussi qu'il parvient à concilier ce paradoxe : manifester la présence de l'auteur en la dérochant.

On a souvent reproché à la *littérarité* d'être une notion purement théorique, forgée par les linguistes, et dont la pertinence est, au regard de l'Histoire, plus que discutable. Définir l'identité littéraire par rapport à la figure de l'auteur a, nous semble-t-il, au moins un avantage : correspondre très précisément à l'expérience concrète de notre rapport aux textes.

³⁶. R. Barthes, *Le Bruissement de la langue*, *op. cit.*, p. 313. Dans *Le Plaisir du texte* (Paris : Seuil, coll. "Points", 1973), pp. 45–46, Barthes se fait encore plus explicite : "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")".

³⁷. T. Todorov, *Critique de la critique*, *op. cit.*, p. 190.

³⁸. Cf. R. Barthes, *Le Grain de la voix* (Paris, Seuil, 1981), p. 218.

³⁹. Cf. *La Figure de l'auteur*, *op. cit.*, p. 241.