



Alain Vaillant

La Crise de la littérature Romantisme et modernité

UGA Éditions

2. Entre personne et personnage : le dilemme de l'auteur moderne

DOI : 10.4000/books.ugaeditions.3890

Éditeur : UGA Éditions

Lieu d'édition : UGA Éditions

Année d'édition : 2005

Date de mise en ligne : 29 mars 2019

Collection : Bibliothèque stendhalienne et romantique

ISBN électronique : 9782377471355



<http://books.openedition.org>

Référence électronique

VAILLANT, Alain. 2. *Entre personne et personnage : le dilemme de l'auteur moderne* In : *La Crise de la littérature : Romantisme et modernité* [en ligne]. Grenoble : UGA Éditions, 2005 (généré le 16 mai 2019).

Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/ugaeditions/3890>>. ISBN : 9782377471355.

DOI : 10.4000/books.ugaeditions.3890.

Entre personne et personnage : le dilemme de l'auteur moderne

Répondant à une enquête menée en 1977 par la revue *L'Arc* et reprenant une distinction célèbre proposée par Michel Foucault¹, Bernard Pingaud concluait à la « non-fonction de l'écrivain » et proposait, chemin faisant, de distinguer formellement l'auteur de l'écrivain : « L'auteur fait vendre. Et quel auteur ne souhaiterait pas que les textes de l'écrivain qu'il est aussi se vendent² ? » Sans s'en inquiéter apparemment, il prenait acte d'une étrange scission chez l'homme de lettres et distinguait l'*écrivain* – le sujet de l'écriture, qu'il supposait absent au jeu social de la culture – et l'*auteur*, chargé de le représenter dans l'institution littéraire. Avec ce dédoublement, Bernard Pingaud rejoignait la perspective du *Contre Sainte-Beuve*. Proust y opposait, dans la personne de l'auteur, l'individu anecdotique et l'écrivain, tel que le fait son œuvre et que peut le reconstituer le lecteur. Pour autant, il ne prétendait pas que les deux fussent sans lien l'un avec l'autre ni que l'analyse textuelle dût négliger la connaissance intime du scripteur. Bien au contraire, la lecture est essentiellement, dans l'esprit de Proust, un effort de compréhension de l'autre, qui met en jeu l'intelligence, la sensibilité et, pour ainsi dire, la disponibilité du sentiment.

D'où le reproche méthodologique fait à Sainte-Beuve : celui-ci n'avait pas le tort de vouloir connaître l'auteur, mais d'essayer d'accéder à cette connaissance par l'érudition et le soupçon plutôt que de

1. Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur », *Bulletin de la Société française de philosophie*, t. LXIV, 1969, p. 73-104.

2. Bernard Pingaud, « La non-fonction de l'écrivain », dans *Arc*, n° 70, 4^e trimestre 1977, p. 77.

partir des intuitions et de l'empathie nées de la lecture. Avec Marcel Proust et Bernard Pingaud, ce détour par la biographie est devenu impossible ; entre l'homme qui écrit et la sphère publique – celle des éditeurs, des médias mais aussi des lecteurs –, s'est interposé, pour le salut du premier, le personnage de l'auteur : la littérature avance désormais masquée et l'écrivain est condamné à vivre, confortablement ou non, cet écartèlement perpétuel entre ce qu'il est et l'image qu'il en donne. Or, la promotion du personnage, sensible à partir du romantisme et, surtout, de la Troisième République, ne profite pas nécessairement à la personne qui écrit ; aussi les écrivains ont-ils pu hésiter entre ces deux modes de présence au monde : l'objet de ce chapitre consistera à préciser les termes de cette alternative et d'en mesurer les implications, autant pour les hommes que pour les œuvres. Dans une perspective historique, il s'agira aussi d'examiner en quoi la perpétuelle représentation de soi, avec la solitude et la fragilité qui en sont les contreparties, caractérise l'écrivain moderne, lui fait prendre douloureusement conscience de sa nature duelle et contradictoire, nourrit en lui la crainte que l'écriture finisse par perdre sa substance dans ces jeux infinis de miroir.

La crise de l'auteur

Notons, pour commencer, que le divorce entre l'être et le paraître, le dedans et le dehors de la littérature est récent. Jusqu'à la fin de la Restauration, l'homme de lettres écrit et, d'autre part, est intégré à des réseaux de sociabilité auxquels il participe dans le cadre de relations interpersonnelles. À aucun moment avant le romantisme, d'après le dépouillement de la base Frantext³ pour les expressions « homme(s) de lettres » et « gens de lettres », n'apparaît l'idée que l'écrivain, dans l'homme de lettres, serait contraint à la facticité, quel que soit le jugement qu'il porte, comme tout autre témoin, sur la superficialité de la vie mondaine.

3. En effet, l'ensemble des remarques et des références qu'on trouvera dans les paragraphes qui suivent provient de l'exploitation de la base Frantext. Comme on le sait, cette base textuelle, constituée par le centre « Analyse et traitement informatique de la langue française » (CNRS et université Nancy 2), permet des recherches d'occurrences lexicales dans un très large corpus de textes du passé.

Dans les occurrences les plus anciennes et suivant l'acception traditionnelle – la seule que retiennent, en 1690, le dictionnaire de Furetière –, l'homme de lettres fait figure d'homme d'étude et de cabinet, dont il convient de louer l'application et le savoir. Associé au savant et au philosophe par le baron d'Holbach, Condorcet, Chamfort, Cabanis ou Mme de Staël, il fait en somme la transition entre le clerc médiéval et l'intellectuel moderne. Mais, au moins jusqu'à la Révolution, l'homme de lettres se définit aussi par sa place dans la structure sociale de l'Ancien Régime, divisée en états, dont le troisième – le Tiers État – est lui-même fractionnable en un certain nombre de corps aux compétences et au rôle strictement définis: il y a des gens de lettres, comme il y a des gens de robe, des gens d'épée, des gens d'armes, des gens de finance, etc. Par intégration horizontale, l'homme de lettres fait donc partie d'un groupe dont les membres partagent avec les hommes de loi l'art du discours et avec les corps de métier la maîtrise artisanale. Le couple «artisan»/«homme de lettres» se retrouve notamment chez l'abbé Du Bos et Restif de la Bretonne. Condillac et Diderot proposent des énumérations complètes des différents ordres, qui donnent une idée précise de la position hiérarchique des écrivains. Pour Condillac, «l'épée, la robe, le commerce, la finance, les gens de lettres et les artisans: voilà les ordres de toute espèce» (*Traité des systèmes*). Diderot, dans *Le Neveu de Rameau*, place l'écrivain à un niveau plus élevé dans son énumération: «le souverain, le ministre, le financier, le magistrat, le militaire, l'homme de lettres, l'avocat, le procureur, le commerçant, le banquier, l'artisan».

Enfin, l'homme de lettres se distingue également du savant et de l'artisan parce que son travail le conduit à fréquenter le grand monde et à sortir du cabinet ou de sa corporation. Pour Mme de Genlis, «un savant doit rester dans son cabinet; un homme de lettres doit vivre dans le grand monde» (*Adèle et Théodore*). Cette intégration verticale lui donne accès aux élites, comme l'artiste auquel il est alors associé; il se ménage ainsi un espace de circulation sociale, qui lui permet de briser le cloisonnement de l'Ancien Régime sans s'isoler pour autant.

Il est vrai que Voltaire, dans son article «Lettres, gens de lettres ou lettrés» du *Dictionnaire philosophique*, n'insère pas l'homme de lettres dans une série sociale et paraît donc annoncer la problématique moderne de l'auteur:

Le grand malheur encore d'un homme de lettres est ordinairement de ne tenir à rien. Un bourgeois achète un petit office, et le voilà soutenu par ses confrères. Si on lui fait une injustice, il trouve aussitôt des défenseurs. L'homme de lettres est sans secours; il ressemble aux poissons volants: s'il s'élève un peu, les oiseaux le dévorent; s'il plonge, les poissons le mangent.

Voltaire est en fait, pour son siècle, à la fois exemplaire et atypique. À la croisée des axes vertical et horizontal, refusant la logique corporatiste comme les contraintes du mécénat, il éprouve sa solitude volontaire dans le combat qu'il mène contre l'autorité et revendique, pour lui et l'esprit philosophique qu'il incarne, une légitimité que ne lui accorde pas assez un pouvoir répressif. Mais, dans la mesure où la liberté d'expression serait acquise, cette querelle de préséance peut trouver sa résolution dans le cadre d'une société aristocratique à laquelle, d'ailleurs, Voltaire réclame d'appartenir.

Or nous touchons ici à un point de rupture historique. La nouveauté culturelle qu'introduit l'après-Révolution est, on l'a vu, la disparition des réseaux élitaires qui intégraient l'écrivain en amont de la publication. S'y substituent par défaut, surtout à partir de la monarchie de Juillet, les structures nées du développement du commerce et de l'industrie culturelle (les journaux, l'édition de romans, les théâtres de boulevard). Désormais, comme l'écrit ironiquement Balzac dans *Le Cousin Pons*, « la qualification d'homme de lettres est la plus cruelle injure qu'on puisse faire à un auteur ». Sans le contrepoint du mécénat, le financement de la littérature est presque exclusivement assuré par les professionnels du livre et de la presse, qui obéissent à une logique économique de production. Dans la France bourgeoise de Louis-Philippe, s'ébauche ainsi le premier système médiatique, c'est-à-dire un système de communication où la médiation finit par oblitérer les personnes qu'elle a pour charge de mettre en relation et où le fonctionnement optimal du canal importe plus que la nature du message. À partir de 1836, le monstre désigné au mépris des élites est le roman-feuilleton. Mais l'épisode est anecdotique au regard du vaste processus de transformation sociale qu'il révèle et qui touche de plein fouet l'écrivain. Celui-ci, dont la compétence rhétorique relève des techniques de communication, doit manifester son utilité par sa capacité à s'adapter à la demande du marché: il s'improvise critique dramatique,

chroniqueur, romancier, feuilletoniste. Fournisseur de l'éditeur ou du rédacteur en chef, il a pour fonction de séduire le public: il est, suivant la mythologie ambivalente du romantisme, Don Juan ou prostitué. Mais il ne peut plus invoquer, comme le savant ou le philosophe, la valeur originelle que lui conférerait le savoir ou la recherche de la vérité. D'où cette crise de légitimité qui coïncide, chez les poètes romantiques, avec l'affirmation pathétique de leur supériorité morale ou spirituelle et des prérogatives dues à l'auteur génial.

Auteurs en lutte

L'auteur moderne est triplement menacé: dans son unité, dans sa légitimité, dans sa réalité. Face à ces risques, sa première attitude a été, de façon très compréhensible, de s'affirmer comme personne de plein droit, sur le plan juridique et social.

La question du droit de l'auteur a été omniprésente depuis le XVIII^e siècle, lorsque le principe de la philosophie naturelle commença à battre en brèche la procédure du privilège royal. Le problème était moins d'assurer la rémunération de l'écrivain, qu'on pouvait déterminer suivant les règles contractuelles du droit commercial, que de définir le statut juridique de l'auteur. Sur ce point, deux thèses étaient en présence: soit on jugeait que l'écrivain était le propriétaire de ses œuvres et qu'il devait bénéficier à ce titre d'assurances légales; soit on considérait le travail intellectuel comme une activité immatérielle, inappréciable et inappropriable mais devant, au vu de son utilité éminente, être protégée par la collectivité.

Dans tous les cas, il n'était douteux pour personne que l'activité littéraire exigeait un cadre juridique qui la défendit contre la stricte application des lois du marché. L'arrêt royal du 30 août 1777 le reconnaissait déjà: « Le privilège en librairie est une grâce fondée en justice et qui a pour objet, si elle est accordée à l'auteur, de récompenser son travail. » La loi révolutionnaire des 19-24 juillet 1793 était apparemment plus généreuse, puisqu'elle admettait, dans son discours préliminaire, que « de toutes les propriétés, la moins susceptible de contestation, celle dont l'accroissement ne peut ni blesser l'égalité républicaine ni donner d'ombre à la liberté, c'est sans contredit celle des productions de génie ». Mais cette propriété, même formellement reconnue,

était limitée à une durée de dix années. Par la suite, tous les législateurs ont semblé désireux d'étendre ce droit, mais n'ont pas trouvé le moyen de surmonter les obstacles pratiques que posait la perception perpétuelle de droits pécuniaires ni de concilier les intérêts privés des auteurs ou de leurs ayants droit et la diffusion publique des œuvres. Napoléon I^{er}, en 1810, étendit à vingt ans *post mortem* ce qu'il qualifiait de « droit de propriétaire ». Une commission administrative, réunie par Charles X, a proposé d'aller jusqu'à cinquante ans. L'idée – reprise sous la monarchie de Juillet – ayant donc échoué à la Chambre des députés en 1841, il faudra finalement attendre Napoléon III pour que la durée de protection passe à trente ans (loi des 8-19 avril 1854) puis à cinquante ans (loi du 14 juillet 1866).

En fait, ces mesures intéressaient un très petit nombre de descendants d'écrivains ; en revanche, aucune loi organique n'a pu fonder en droit la propriété intellectuelle ni le travail de création littéraire. Sous la Troisième République, à ces questions s'est ajoutée celle du domaine public payant, dont Victor Hugo avait été, avec son éditeur Hetzel, l'un des premiers défenseurs : l'idée consistait à prélever, par exemple sur les œuvres du domaine public, une taxe qui, reversée notamment aux débutants sous forme de subventions, atténuerait la pression du marché. Cette fois encore, les projets s'enlisèrent dans les commissions parlementaires ou disparurent en même temps que les ministères éphémères qui les avaient élaborés : ainsi en alla-t-il de la vaste réforme proposée, sous le Front populaire, par le ministre Jean Zay qui voulait substituer à la notion de « propriétaire littéraire » la notion de « travailleur intellectuel », « auquel la Société reconnaît des modalités de rémunération exceptionnelles, en raison de la qualité spéciale des créations issues de son labeur ». Finalement, les décisions concrètes furent prises après la Seconde Guerre mondiale. Le domaine public payant et la Caisse des lettres sont créés en 1956, et la loi du 11 mars 1957 sur la propriété intellectuelle et artistique satisfait l'une des revendications les plus anciennes des auteurs. Mais ces initiatives beaucoup trop tardives ne peuvent plus modifier les règles du jeu : elles les fixent seulement ou, au mieux, en atténuent les effets les plus pernicious.

Parallèlement à ces péripéties juridico-légales, les auteurs entreprennent de s'associer et de constituer, selon le mot de Victor Hugo,

des « sociétés dans la société⁴ ». Les plus engagés dans les nouveaux médias se réunissent autour d'intérêts professionnels communs. L'apparition du roman-feuilleton suscite ainsi, dès 1837, la naissance de la Société des gens de lettres, fondée afin de défendre les intérêts pécuniaires et moraux de ses membres auprès des journaux. Ses débuts sont tumultueux et Sainte-Beuve, dans un article célèbre, y voit une dérive vers la « littérature industrielle ». Avec le Second Empire, la SGDL se transforme en instance officieuse, représentée dans les cérémonies publiques et jouissant de son prestige social. Mais l'idée d'une organisation collective des écrivains revient périodiquement. Dans l'entre-deux-guerres, on réclame à gauche un syndicat des écrivains pour soutenir le « prolétariat des lettres ». À l'assemblée générale de la SGDL du 20 mars 1927, le président Gaston Rageot appelle à l'action commune, sur le modèle du capitalisme monopolistique :

L'organisation de l'activité littéraire est en retard sur tout le reste [...] Quelle est donc, Messieurs, la cause de ce retard d'évolution? Le caractère de l'homme de lettres [...] depuis la guerre, les cartels et les syndicats se sont multipliés et ont accru leur puissance; l'industrie isolée est morte [...] le producteur littéraire, lui, continue d'ignorer la nécessité de l'effort en commun.

À droite, on se prend à rêver à un ordre des écrivains, sur le modèle du fascisme.

En Italie, écrit Henry de Forge en 1931, les romanciers, auteurs dramatiques, poètes et philosophes, désignés par l'Académie italienne, nouvellement fondée, seront désormais subventionnés [...] Ces mœurs, hélas, ne sont pas les nôtres. Elles ne le sont plus [...] Quel ministre sera assez courageux pour établir ce « statut des écrivains » et pour imposer une sorte d'ordre de la profession comme chez les avocats et les médecins ?⁵

Près de quarante ans plus tard, une délégation d'auteurs contestataires, conduite par Michel Butor, envahissait l'hôtel Massa, siège de la Société des gens de lettres et fondait, le 21 mai 1968, une union des

4. Victor Hugo a employé cette expression dans son intervention devant la commission du Conseil d'État formée pour préparer la loi sur les théâtres, le 17 septembre 1949: cf. *Œuvres complètes*, Paris, Laffont, coll. Bouquins, volume *Politique*, 1983, p. 367.

5. Cité par la *Chronique de la Société des gens de lettres*, 1932, p. 358-359.

écrivains qui se fixait pour buts d'« améliorer la situation de l'écrivain en lui donnant un statut économique et social nouveau » et de « préparer [...] une nouvelle définition du rôle de l'écrivain dans la société ».

En un siècle et demi, ni les revendications ni la rhétorique n'ont sensiblement changé : ces bégaiements prouvent à eux seuls l'inutilité des efforts dépensés. En revanche, les auteurs, comme pour suppléer aux milieux aristocratiques qui les accueillait au XVIII^e siècle, se sont très tôt constitués en réseaux d'amitié où la connivence intellectuelle venait compenser leur isolement effectif. Cette marginalité grégaire donne à la bohème puis à la mouvance symboliste son allure festive, mais elle périclité à la fin du XIX^e siècle. Car ces cercles fermés, pour ainsi dire clandestinement organisés à l'intérieur du système de la culture imprimée et publique, pouvaient subsister dans la mesure où cette dernière n'était pas encore hégémonique. Or le recentrage de la vie littéraire autour de grands éditeurs dotés d'un important capital financier et symbolique, met fin, à partir de l'entre-deux-guerres, à ce schéma dual, même si l'on persiste, aujourd'hui encore, à en entretenir la fiction. Dès le Second Empire, Baudelaire évoquait d'ailleurs avec nostalgie le temps du Cénacle romantique, « temps heureux où les littérateurs étaient, les uns pour les autres, une société que les survivants regrettent et dont ils ne trouvent plus l'analogue⁶ ».

Sur le plan juridique ou social, le bilan est donc très maigre et d'autant plus décevant que la bonne volonté fut constante et presque unanime. Les pouvoirs publics, qu'ils fussent inspirés par la volonté de perpétuer les belles lettres traditionnelles ou, au contraire, de donner au peuple la littérature nouvelle qu'appelait le progrès social, ont presque tous exprimé la conviction qu'il fallait instaurer, entre l'auteur et le public des consommateurs, des médiations. Leur préoccupation n'était pas d'accorder à l'écrivain un privilège au regard du droit commun, mais de lui ménager, dans l'univers du livre, un espace de liberté. Mais comment parvenir concrètement à ce résultat ? Les sociétés d'auteurs, elles, ont adopté une perspective économique, ont cherché à accroître les revenus du travail, ont revendiqué de meilleurs contrats d'édition et des droits pécuniaires élargis. Comme on le leur a souvent reproché, c'était se placer spontanément sur le terrain de l'adversaire :

6. Charles Baudelaire, *Victor Hugo*, dans *Œuvres complètes, op. cit.*, t. 2, p. 127.

la question principale n'était pas de mieux rémunérer les écrivains qui se vendaient, mais de permettre à ceux qui ne pouvaient ou ne voulaient pas se vendre d'écrire dans des conditions agréables et honorables. Jacques Demogeot, auteur en 1856 d'un ouvrage consacré aux *Lettres et l'homme de lettres* qui fut couronné par la SGDL et préfacé par Sainte-Beuve, exprimait l'opinion majoritaire des milieux littéraires – journalistes non compris –, lorsqu'il assénait : « Je n'ai pas besoin de montrer comment l'homme de lettres s'enrichira, parce que je ne vois nulle nécessité à l'enrichir⁷. »

Les difficultés étaient encore plus insurmontables pour qui voulait, grâce à des mesures administratives, restaurer un mécénat d'État. Depuis le XIX^e siècle, le pouvoir – royal, impérial ou républicain – ne s'est pas privé d'utiliser les moyens dont il disposait : attribution de pensions ou de secours, ouverture de la fonction publique aux écrivains grands ou petits, création d'organismes de tutelle, etc. Mais il ne pouvait pas aller au-delà, à moins d'encourir le reproche de susciter une culture officielle dont les linéaments auraient été arbitrairement dessinés, puisque la littérature, contrairement à la recherche ou à l'enseignement, n'a pas d'utilité sociale directe ou, du moins mesurable. Il faut donc, conclut par exemple Ernest Gauber dans *Le Quotidien* du 13 janvier 1931, laisser l'art à son dénuement :

Je ne crois pas qu'il faille encourager le crédit intellectuel en faveur de l'œuvre d'art qui ne peut s'évaluer. Mais les gens de lettres ne sont qu'une petite partie des intellectuels. Il y a aussi les érudits, les philosophes, les historiens, les chercheurs scientifiques. Pour ceux-ci, l'État et les grands groupements économiques peuvent intervenir [...] Tous les professeurs, tous les journalistes ne se valent pas et ne sont pas interchangeables, cependant ils ont une tâche commune, des responsabilités connues. Il n'en est pas de même de l'écrivain d'imagination.

Auteurs en représentation

Dans la France d'après 1789, la collectivité ne paraît donc pas avoir les moyens légitimes d'agir pour la personne de l'auteur, à moins d'envisager des bouleversements politiques radicaux – ceux que

7. Jacques Demogeot, *Les Lettres et l'homme de lettres*, Paris, Hachette, 1856, p. 23.

prônent, notamment, les socialistes utopiques de 1830 ou de 1848 qui ont, pour la littérature, des propositions précises et reçues très attentivement par les romantiques. Cependant les écrivains, du moins les plus réfractaires à la culture de leur siècle, finissent par bien s'accommoder d'être traités comme des « non-personnes ». Somme toute, leur nullité sociale – l'« ostracisme » qu'ils subissent, disait Vigny – les conforte, par réciprocité, dans leur rejet du public, anonyme, impersonnel, indénombrable. Le poète Reverdy le dira d'une formule énigmatique et définitive : « Pourquoi reprocheriez-vous au monde de ne pas aimer et de ne pas comprendre ce que vous prétendez ne pas écrire pour lui. – Ce n'est rien le monde – tant qu'on n'a pas circonscrit ses dimensions⁸. »

L'écrivain s'absente ainsi du monde et de l'histoire : on ne peut dater précisément ce renoncement de la personne – et du citoyen –, mais il accompagne, sans doute, le reflux de l'idéologie romantique autour de 1848, et constitue un moment inaugural pour la modernité artistique ; tirant les conséquences de ce divorce, l'écrivain prend alors appui sur son personnage et passe du plan des réalités revendicables à celui, gratifiant mais illusoire, des représentations : jouant de son masque qu'il interpose entre son public et lui, il se cache en l'exhibant. Cette stratégie du grimage et du double doit conduire l'historien de la littérature à deux types d'enquêtes.

Le premier, de nature sociologique, a déjà donné lieu à de nombreux travaux. Il s'agit de repérer et d'analyser les rituels, les poses autoritaires, les jeux de rôles et de miroirs – tous les éléments scénographiques de la comédie des lettres. Bien sûr, la description de ce théâtre social, quelque séduction qu'elle exerce sur l'historien, n'est que la première étape du travail. Il faut aussi déterminer à quelles conditions l'auteur, entraîné lui-même dans cette stratégie du paraître, peut éviter de devenir la dupe des personnages qu'il endosse et de tourner indéfiniment dans le cercle stérile d'une perpétuelle auto-représentation. Mauriac le note dans ses *Mémoires intérieurs* avec une bienveillance condescendante :

En fait, rien ne doit être si rare qu'une grande œuvre mort-née ; je n'en ai jamais eu le pressentiment. Certes nous recevons chaque jour

8. Pierre Reverdy, *Le Livre de mon bord (1930-1936)*, Paris, Mercure de France, 1948, p. 35.

des lettres de lecteurs jeunes ou vieux où il semble que se manifeste cette angoisse. Or ce n'est pas souvent d'une œuvre à créer qu'il s'agit dans ces correspondances, mais d'une vie d'homme de lettres, de femme de lettres à ne pas manquer.⁹

D'autre part, l'écrivain est protégé par son personnage parce que celui-ci est devenu reconnaissable et légitime, grâce à un long travail d'acclimatation sociale qui s'est mené, en particulier, sous la Troisième République. Les réformes successives de l'instruction publique ont fait du grand auteur un symbole civique livré à l'admiration des écoliers et des lycéens, destinés à devenir des consommateurs. Du même coup, les éditeurs, d'ailleurs convaincus eux-mêmes de l'excellence de leur mission, ont appris à ne pas brusquer la cérémonie des lettres : des Années folles aux années soixante, l'éclat de la vie littéraire française, qui se manifeste en particulier par la figure magistrale de l'écrivain engagé, vient aussi de cette collusion objective entre les ambitions des créateurs de textes, forgées au sein de l'École républicaine, et les intérêts des producteurs de livres. On voit ici que, si l'auteur est un personnage, il ne saurait être l'auteur du rôle qu'il tient, ni même son propre metteur en scène.

La deuxième démarche touche aux textes littéraires, que le dédoublement de l'écrivain ne peut laisser indemnes. Tout se passe comme si l'écriture moderne, en exhibant les signes spectaculaires de sa littéarité, gardait par-devers soi le sens qu'elle veut laisser hors de portée du public. Le texte à son tour fonctionne donc comme un masque, et l'immense excroissance des pratiques parodiques, depuis la fin du XIX^e siècle, est l'homologue, sinon l'effet, de la théâtralité ironique de ses auteurs. De même, le figement des styles individuels en procédés repérables et reproductibles et leur rapide assimilation dans l'arsenal culturel renvoient à cette promotion du personnage de l'homme de lettres. Celle-ci nous oblige aussi à nous interroger sur la nature de ce qui apparaît, dans les études littéraires, comme un retour à l'auteur, consécutif au déclin des divers structuralismes. Nous en avons, il est vrai, de nombreux indices : le succès du biographique, le développement des enquêtes généticiennes, l'analyse des stratégies professionnelles et des institutions littéraires. Mais à quel auteur avons-nous

9. François Mauriac, *Mémoires intérieurs*, Paris, Flammarion, 1959, p. 107.

affaire ? Reposons-nous la question du sujet et de son rapport à soi et au monde ou contribuons-nous, du sein de l'Université, à cette démultiplication des images et des signes culturels qui tend, de nos jours, à tenir lieu de mémoire collective et de démarche critique ? Chaque spécialiste de littérature est en fait amené à éprouver, en lui-même et dans son propre domaine de recherches, le clivage de l'écrivain.

Le rêve unitaire du XIX^e siècle

Il n'y a cependant pas à trancher entre la personne et le personnage. L'écrivain est l'un et l'autre à la fois – être de contingence mais de liberté et rôle culturel – : c'est précisément dans la distance et le face-à-face institués entre ses deux hypostases qu'il projette l'œuvre à produire, afin qu'elle ne soit ni l'affirmation solipsiste de soi ni la duplication de l'autre. À cet égard, le XIX^e siècle romantique offre non seulement une illustration de cette improbable synthèse mais, peut-être, ce modèle idéal vers lequel nous paraissions tourner, aujourd'hui, un regard nostalgique. Entre le mécénat d'Ancien Régime et la Troisième République des lettres, le système littéraire s'y présente comme une structure floue, mouvante, ouverte – si bien que la notion d'auteur émerge au moment même où elle entre en crise. L'écrivain croit pour quelque temps encore en l'Histoire et à la responsabilité personnelle qu'elle implique ; d'autre part, il n'est pas contraint par les représentations culturelles dont le public ne s'est pas encore doté. Provisoirement anonyme, il peut se déterminer comme personne et comme personnage, et, n'ayant d'autre modèle que celui qu'il se fabrique, espérer les faire coïncider grâce à cette perpétuelle interrogation sur lui-même que poursuit l'œuvre en gestation. Il n'est pas en auto-représentation mais, tour à tour acteur et spectateur de lui-même, en auto-contemplation. Dans *La Prisonnière*, Marcel Proust parle en des termes analogues

[...] du XIX^e siècle dont les plus grands écrivains ont manqué leurs livres, mais, se regardant travailler comme s'ils étaient à la fois l'ouvrier et le juge, ont tiré de cette auto-contemplation une beauté nouvelle extérieure et supérieure à l'œuvre, lui imposant rétroactivement une unité, une grandeur qu'elle n'a pas.¹⁰

10. Marcel Proust, *La Prisonnière*, dans *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. 3, 1954, p. 160.

Cette unité seulement désirée confère aux œuvres leurs caractères oxymoriques: leur sincérité théâtrale, leur difformité monumentale, leur expressivité opaque à force de fulgurances, leur dispersion entre forces centrifuges et centripètes.

Cependant, les écrivains gardent en eux la conviction que l'unité est inaccessible, que le personnage ne pourra jamais se superposer à la personne ni l'œuvre publiée et célébrée justifier le travail de l'écriture. Ils en éprouvent cette difficulté à écrire, cette paresse rémanente de celui qui sait, à l'avance, que ses efforts sont voués à l'échec. Paresse banale de Gautier qui, passant au journalisme, liquide ses ambitions littéraires avec un cynisme dont le *Journal* des Goncourt garde la trace:

Je me lève à 7 heures et demie, ça me mène à 11 heures Alors je traîne un fauteuil, je mets sur la table le papier, les plumes, l'encre, – le cheval de torture. Et ça m'ennuie! Ça m'a toujours ennuyé d'écrire, et puis, c'est si inutile!... Là, j'écris comme ça, posément, comme un écrivain public [...] Je ne pense jamais à ce que je vais écrire. Je prends ma plume et j'écris. Je suis homme de lettres, je dois savoir mon métier.¹¹

Paresse avouée de Musset, qui ne croit pas que le monde mérite qu'on écrive pour lui: « Mais vous me reprochez sans cesse mon silence / C'est vrai: l'ennui m'a pris de penser en cadence¹². » Paresse paradoxale de Flaubert, qui, remaniant indéfiniment et égoïstement ses manuscrits, se mue pour la postérité en figure sacrificielle de la littérature: « autant travailler pour soi seul¹³ ». Paresse masochiste de Balzac qui, se dépêchant d'accumuler les contrats et de faire imprimer en placards ses textes avant de les remanier, a besoin de la légende de son personnage pour trouver l'énergie d'écrire.

Il manque à ce Panthéon Victor Hugo. Seul, celui-ci n'a apparemment pas souffert de cette obscure mélancolie qui, par instants, sourd des textes. Édifiant son œuvre comme d'autres leur personnage public, reversant dans l'écrit l'éphéméride de sa vie et conformant son action personnelle aux exigences éthiques et esthétiques de son écriture, il a assigné au livre publié le seul rôle qui lui permit de concilier le

11. Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 1^{er} janvier 1857.

12. Alfred de Musset, *Œuvres complètes*, « Sur la paresse », v. 153-154.

13. Gustave Flaubert, Lettre à Louis Bouilhet, 27 juin 1850.

réel et le signe, *être* l'homme : « Tout homme qui écrit écrit un livre ; et ce livre, c'est lui¹⁴. » Par cette équivalence trinitaire entre le livre, la littérature et l'écrivain, qui requiert la figure messianique du Poète-Christ, Hugo, personne / personnage, réalise l'utopie de la littérature que le XIX^e siècle porte en lui. Mais, la réalisant – bien ou mal, peu importe –, il l'en prive du même coup et la rend indisponible à toute forme de réemploi ultérieur.

Aussi la mort de Hugo marque-t-elle, au moins symboliquement, la fin d'une écriture où le sujet prenait encore la parole en son nom personnel : « Monument en ce désert, avec la parole loin¹⁵ », écrira superbement Mallarmé. La modernité commence avec le deuil de ce romantisme et de son rêve d'unité. Demeurent, sur la scène littéraire, des auteurs en quête de personnages ou, s'ils sont prêts à d'infinis efforts, à la recherche du temps perdu. Cependant, comme le concluait tristement Proust à propos de tout autre chose, « toutes ces parties nouvelles du spectacle, je n'avais plus de croyance à y introduire pour leur donner la consistance, l'unité, l'existence ; elles passaient éparées devant moi, au hasard, sans vérité, ne contenant en elles aucune beauté que nos yeux eussent pu essayer de composer¹⁶ ».

14. Victor Hugo, Préface à l'édition *ne varietur*, 1880.

15. Stéphane Mallarmé, *Crise de vers*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1945, p. 361.

16. Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, dans *À la recherche du temps perdu*, *op. cit.*, t. 1, 1954, p. 425.