



HAL
open science

L'auteur

Christine Marcandier

► **To cite this version:**

Christine Marcandier. L'auteur . Éric Bordas. L'analyse littéraire, notions et repères, Nathan, 2011.
hal-01722119

HAL Id: hal-01722119

<https://hal.science/hal-01722119>

Submitted on 2 Mar 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

SOMMAIRE



Introduction générale 11

I – Contexte

1| L'œuvre 19

1. Polysémie 19
2. Approches critiques 22
3. La naissance de l'œuvre 26
4. L'œuvre et ses limites 27
 - 4.1 L'œuvre, système clos 27
 - 4.2 L'œuvre ouverte 28
5. Lectures 29
 - 5.1 Un programme poétique 29
 - 5.2 Le discours de l'hommage 31

2| L'auteur 35

1. Une définition complexe 35
 - 1.1 Une reconnaissance problématique 35
 - 1.2 Une fonction sociale 36
 - 1.3 Qu'est-ce qu'un auteur ? 37
2. Le nom d'auteur 38
3. Le personnage de l'auteur 39
4. Lectures 40
 - 4.1 Une mise en scène auctoriale 40
 - 4.2 « Ah ! Insensé qui crois que je ne suis pas toi ! » 41

3| La lecture 47

1. Une activité plurielle 47
2. Théories de la lecture 49
3. Lectures du lecteur : « C'est en lisant qu'on devient liseur » (R. Queneau) 51
 - 3.1 Qu'est-ce qu'un lecteur ? 51
 - 3.2 L'auteur, l'œuvre, le lecteur 53
 - 3.3 Du *legendum* (à lire) au dialogue 54
4. Lectures 55
 - 4.1 L'avis au lecteur 55
 - 4.2 Ruses du roman 57

CHAPITRE 2

L'AUTEUR

1. UNE DÉFINITION COMPLEXE
2. LE NOM DE L'AUTEUR
3. LE PERSONNAGE DE L'AUTEUR
4. LECTURES

1. UNE DÉFINITION COMPLEXE

1.1 UNE RECONNAISSANCE PROBLÉMATIQUE

Une **perspective historique** et **sociologique** est nécessaire à une saisie réelle de la **notion d'auteur**. En effet, si l'auteur est, selon l'étymologie même du terme, l'agent de l'œuvre – du latin *auctor* (*celui qui augmente, fait croître, garant d'une vente*) –, s'il en est la signature et presque la caution, sa reconnaissance ne va pas de soi. Notion d'abord inconnue (en Grèce antique ou au Moyen Âge), mise en question en 1968 par Roland Barthes qui déclare l'auteur « mort » – et de fait le mue en *objet* de l'écriture –, la définition de l'auteur évolue selon les siècles et les cultures.

Dans l'Antiquité, l'auteur n'est reconnu que si son œuvre se soumet aux exigences d'un genre et aux codes de la rhétorique. Dans les textes grecs les plus anciens, comme les épopées homériques, l'aède déclare recevoir sa parole des dieux : « Muse, dis-moi le héros aux mille ruses », « La muse lui donna le chant doux » (l'*Odyssee*, I, 1 et VIII). Le « je » écrivant reçoit sa parole, s'efface en tant qu'individu et se donne le strict rôle de vecteur d'une inspiration et de porte-parole d'une communauté et non de ses propres valeurs. La figure de l'auteur ne peut donc apparaître que dès lors que celui-ci se déclare signataire de l'œuvre, engageant sa responsabilité morale et idéologique, et s'affirmant comme le dépositaire d'un savoir-faire, d'une technique et d'une pensée. En France, ce n'est qu'à l'époque moderne que l'auteur acquiert une légitimité sociale et une reconnaissance juridique (xviii^e siècle). Les écrivains réclament la reconnaissance de leurs droits d'auteur : Beaumarchais est à l'origine de la Société des auteurs

et compositeurs dramatiques, en 1791, fixant les tarifs des droits de représentation, et la Société des gens de lettres est fondée en 1838 par Louis Desnoyers, sous l'impulsion de Balzac. Le XIX^e siècle voit l'auteur acquérir un statut symbolique inégalé : phare, mage, prophète, l'écrivain se mue progressivement en intellectuel, à travers d'abord la « figure romantique, superbe et solitaire de l'auteur souverain dont l'intention (première ou dernière) enferme la signification de l'œuvre et dont la biographie commande la transparente immédiateté », comme l'écrit Roger Chartier (1996, p. 48), puis celle d'un Zola, engagé, accusateur politique. Quant au XX^e siècle, ce dernier redéfinit, déconstruit et même conteste la figure de l'auteur. Ainsi, à rebours de lectures critiques qui plaçaient l'auteur au centre de leurs réflexions sur l'œuvre, le formalisme russe, le New Criticism américain ou le structuralisme français ont signé la « mort » de l'auteur, dont l'intention, fondatrice du sens de l'œuvre, est contestée. Les New Critics parlent ainsi d'*intentional fallacy*¹ ou « illusion intentionnelle ». Aujourd'hui, comme le note Antoine Compagnon (1998, p. 49), à l'auteur ou à l'œuvre, on substitue « le lecteur comme critère de la signification littéraire », toute interprétation des textes devant faire la part de chaque élément de la triade **auteur/texte/lecteur**, sans accorder une importance trop grande au contexte biographique et historique, mais en tenant compte de l'espace social et textuel, cadre de l'œuvre et ménagé au sein même de celle-ci.

1.2 UNE FONCTION SOCIALE

De plus, l'**activité de l'écrivain**, comme l'ont montré les travaux de Pierre Bourdieu, est liée à des représentations et des comportements, à l'inscription d'une activité culturelle dans un champ* social. D'abord soumis au mécénat et au service d'un prince, conquérant peu à peu une indépendance politique et financière grâce à la reconnaissance des droits d'auteur, puis rouage des échanges spéculatifs et économiques de l'édition – comme l'a raconté et analysé Balzac dans *Les Illusions perdues* –, l'auteur subit « les déterminations multiples qui organisent l'espace social de la production littéraire ou qui, plus généralement, délimitent les catégories et les expériences qui sont les matrices mêmes de l'écriture » (R. Chartier, 1996).

Ainsi, individu isolé, poète maudit ou inversement membre d'un cénacle, d'un groupe, l'auteur se définit dans et par son rapport à la société, dans une appartenance problématique à la collectivité. L'auteur peut s'inscrire dans un groupe fondé sur des postulats esthétiques distincts (école, cercle, cénacle, bande, académie...) ou dans un

1. Titre d'un article de 1946 de W. Ivens et M. Beardsley expliquant que l'intention de l'auteur est non seulement difficile à retrouver mais que, même reconstituée, elle reste sans pertinence pour la compréhension du sens de l'œuvre.

ensemble littéraire soudé par la filiation ou de simples affinités électives (rencontres, correspondances). Il peut aussi faire le choix de la liberté ou de l'indépendance, jusqu'au refus d'un Gracq ou d'un Blanchot de toute médiatisation. Mais quelle que soit la posture adoptée, tout auteur occupe une place, même marginale, dans le champ* social. Certaines œuvres prennent pour sujet ce positionnement social de l'écrivain, comme *Chatterton* de Vigny (1833), les *Scènes de la vie de bohème* de Murger (1852) ou *L'Œuvre* de Zola (1886).

1.3 QU'EST-CE QU'UN AUTEUR ?

Écrivain, auteur, homme de lettres : on emploie souvent ces dénominations de manière indifférente, sans s'interroger sur leur spécificité. Philosophe, romancier, poète semblent des termes plus restrictifs, renvoyant à des pratiques génériques. Mais comment distinguer les trois premières appellations ? L'auteur est de fait le **créateur** et le **responsable** de l'œuvre, ce terme ne s'appliquant pas exclusivement à la littérature mais désignant toute personne à l'origine d'une œuvre scientifique ou artistique. De fait, le mot est généralement suivi d'un déterminatif : on est l'auteur de telle ou telle œuvre. C'est ainsi que la notion de **propriété littéraire ou artistique** permet de préciser celle d'auteur, liée à un acte de création, l'œuvre étant l'empreinte, même inachevée, d'une personnalité créatrice, une conception et une réalisation. L'auteur est donc un créateur, un inventeur, par l'*acte* d'écrire, et écrivain par *état*, ce dernier terme désignant en effet davantage une fonction exercée dans la société, un rôle impliquant des responsabilités et des droits. Lorsque cet état devient une profession, on parle d'homme de lettres, ce mot, déjà employé par Montaigne, se généralisant au XVIII^e siècle, lorsque les écrivains ont considéré leur fonction comme un métier.

Liée à celle d'**originalité**, la **notion d'auteur** repose aussi sur la **valeur de l'œuvre** : il est des auteurs d'une grande œuvre (Homère, Shakespeare, Goethe, Hugo), de grands écrivains (selon la théorie des génies, chère aux romantiques) que la postérité et l'histoire littéraire distinguent des auteurs « mineurs », certes représentatifs de leur époque et de ce fait périodiquement redécouverts par la critique, mais qui restent des « curiosités esthétiques », comme Pétrus Borel ou Philothée O'Neddy, *minores* romantiques. On pourrait ajouter à cette classification les auteurs de *best-sellers*, portés par la mode du temps, mais auxquels on dénie la moindre valeur littéraire et leur opposer les auteurs « fondateurs de discursivité » (Foucault), comme Marx ou Freud...

Complexe et relative, soumise à des définitions fluctuantes, la notion d'auteur est donc éminemment problématique. Et ce d'autant plus qu'il faut aussi, comme l'a rappelé Proust, différencier *individu anecdotique* et *écrivain*, cet « autre moi », construit par l'écriture et appréhendé par le lecteur. De même, selon Robert Pingaud (1977), il

convient, au sein de cette dernière identité, de dédoubler *l'écrivain* – sujet de l'écriture, à l'origine du texte, de l'œuvre – et *l'auteur*, pris dans le jeu social de la culture. Ainsi l'homme de lettres – dans l'acception la plus large du terme – serait écartelé entre son être profond et son mode de représentation sociale (le solitaire, le maudit, le philosophe...), entre la réalité de son être et son image médiatique. L'auteur est, par nature, duel, à la fois personne et personnage.

2. LE NOM D'AUTEUR

Hormis les œuvres attribuées à des auteurs anonymes dont l'histoire littéraire interroge l'identité, toute œuvre est signée et porteuse d'un sceau identitaire : le **nom d'auteur**. Comme l'a montré Michel Foucault (1969), le nom d'auteur n'est « pas un nom propre ordinaire ». Plus qu'un marqueur d'identité, au-delà d'une simple **fonction d'identification**, il peut être analysé comme une « description ». À Balzac sont associés directement des paradigmes, tels que « le créateur de *La Comédie humaine* », « l'auteur du *Père Goriot* ». Le nom d'auteur assure donc « une fonction classificatoire » puisqu'il permet de regrouper un certain nombre d'œuvres, d'en exclure d'autres, mais il est également doté d'une fonction d'autorité : un discours attribué à Voltaire ou Diderot se voit immédiatement pourvu d'une valeur et d'un statut particuliers, il sort de la parole ordinaire pour devenir message.

De plus, la particularité du nom d'auteur est de ne pas appartenir nécessairement à l'**état civil** : Henri Beyle, dit Stendhal, Honoré Balzac s'octroyant une particule, Marguerite Yourcenar, anagramme de Marguerite de Crayencour... Les pseudonymes d'écrivains appartiennent au vaste champ* des mystifications littéraires (écrits apocryphes ou anonymes, plagiat, pastiches, parodies...), mais, au-delà d'un jeu, ils signifient un certain rapport de l'écrivain au réel. Pseudonymes ou publications anonymes servent à échapper à la censure, à donner un cachet d'authenticité et de vérité à un roman, devenant témoignage (*La Vie de Marianne* de Marivaux), ou même à jouer avec l'horizon d'attente du public ou le système littéraire : comme Boris Vian attribuant le très cru et scandaleux *J'irai cracher sur vos tombes* à Vernon Sullivan (1946), ou Romain Gary inventant « Émile Ajar » pour publier *Gros-Câlin* (1974), *La Vie devant soi* (1975) et *L'Angoisse du roi Salomon* (1979).

Ces différentes mises en question de l'auteur ont un sens : l'attribution d'une œuvre à un autre soi-même est une forme de libération, qui peut *a contrario* s'avérer un enfermement, sujet même du drame de Vigny, *Chatterton*, mettant en scène le suicide nécessaire de l'auteur réel des poèmes du moine Rowley lorsque sa « supercherie » est découverte. Ainsi, pseudonymie, absence du nom de la page de titre, recours à la fiction du manuscrit trouvé par hasard, construction d'un auteur apocryphe (comme Ossian,

barde gaélique inventé par James MacPherson au XVIII^e siècle) ou affirmation identitaire montrent que le nom d'auteur est aussi un espace de création, un lieu d'écriture et d'investissement esthétique ou idéologique. En ce sens, il est le **signe*** d'un auteur non seulement sujet mais objet d'écriture, et, d'une certaine manière personnage.

3. LE PERSONNAGE DE L'AUTEUR

L'auteur est donc bien une **construction**, historique, sociale, littéraire, en un mot, **culturelle**. Cette image apparaît de diverses manières, au travers de la **correspondance** de l'écrivain, au sein même de l'œuvre, ou aux yeux du public, décelable en particulier dans les lettres qui émanent de lecteurs anonymes ou inconnus et adressées aux écrivains, témoignage éloquent de cette relation complexe, à la fois captation et transaction, qu'est la lecture, mais aussi de l'édification d'une image mythique de la figure auctoriale.

Ainsi les échanges épistolaires de Balzac et Ève Hanska, de Flaubert et Louise Colet, mais aussi les brouillons, journaux et manuscrits représentent l'écrivain au travail. *Le Temps retrouvé* de Marcel Proust (1927) prend pour sujet la création et la genèse mêmes de *La Recherche du temps perdu*, composant la figure d'un écrivain aux prises avec le temps, dans son labeur. Dans *Les Fleurs du mal* (1857), Baudelaire propose au lecteur une invitation au voyage, dans le monde des correspondances, des paradis artificiels comme de la ville moderne, tout en construisant l'image d'un poète au travail, déchiré entre les deux postulations contraires du Spleen et de l'Idéal. Hugo édifie le mythe de « Hugo *scriptor* », poète de la douleur (*Les Contemplations*), de l'engagement politique et de l'exil (*Les Châtiments*). Toute œuvre **construit en filigrane son auteur**, que cette mise en abyme se lise implicitement dans le texte ou soit prise pour objet explicite de la création. Tout romancier, tout poète, tout philosophe donnent une image d'eux-mêmes, de leur engagement idéologique comme **esthétique**, par le biais de personnages qui sont les doubles de leur auteur (comme Des Esseintes dans *À rebours* de Huysmans), de narrateurs-relais (comme dans *Les Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly), d'un commentaire plus ou moins direct de leur œuvre (l'intrusion d'auteur) ou dans la construction d'une image de soi, d'un « devenir écrivain », que constituent l'autobiographie, les journaux intimes ou les correspondances.

À cette image construite et induite par l'écrivain lui-même se superpose celle que la société lui donne, comme l'a analysé Roland Barthes dans *Mythologies* (1957), à travers son portrait de « l'écrivain en vacances ». L'auteur peut même devenir une **grille de lecture** ou d'**interprétation** pour l'œuvre, comme dans la critique biographique d'un Sainte-Beuve, jugeant la « production littéraire » indissociable de « l'homme » (*Nouveaux lundis*) ou dans l'exposé de Taine analysant trois facteurs déterminants de

la création : la race, le milieu et le moment. La publication en 1952 du *Saint Genet, comédien et martyr* de Sartre, décryptage des « tourniquets » de la création romanesque et théâtrale de Jean Genet, détourna pour longtemps l'auteur du *Miracle de la rose* ou des *Bonnes* de toute écriture. La psychocritique, celle d'un Charles Mauron par exemple, s'attache également à découvrir dans l'œuvre des « métaphores obsédantes » et des « mythes personnels », tissant des réseaux d'associations et d'images.

La triade complexe que composent l'œuvre, son auteur et son lecteur, fait de la création littéraire, comme l'a montré Jean-Pierre Richard (1954), « une aventure d'être » qui construit tant la figure de l'auteur que celle du lecteur, l'auteur étant à la fois antérieur et extérieur à l'œuvre, son intention n'étant perceptible que par le biais indirect d'une formulation et d'une construction. En somme, l'auteur lui-même est un **texte**. Il est, autant que l'œuvre, objet de réception.

4. LECTURES

4.1 UNE MISE EN SCÈNE AUCTORIALE

Citation

Je traduis cette histoire de deux manuscrits volumineux, l'un romain, et l'autre de Florence. À mon grand péril, j'ai osé reproduire leur style, qui est presque celui de nos vieilles légendes. Le style si fin et si mesuré de l'époque actuelle eût été, ce me semble, trop peu d'accord avec les actions racontées et surtout avec les réflexions des auteurs. Ils écrivaient vers l'an 1598. Je sollicite l'indulgence du lecteur et pour eux et pour moi.

II

« Après avoir écrit tant d'histoires tragiques, dit l'auteur du manuscrit florentin, je finirai par celle qui me fait le plus de peine à raconter. Je vais parler de cette fameuse abbesse du couvent de la Visitation à Castro, Hélène de Campireali, dont le procès et la mort donnèrent tant à parler à la haute société de Rome et de l'Italie [...] »

Stendhal, *L'Abbesse de Castro* (1839) in STENDHAL, *Chroniques italiennes*, Flammarion-GF, p. 68-69.

Les *Chroniques italiennes*, recueil d'historiettes sanglantes, ont été inspirées à Stendhal, comme il le souligne lui-même, par la lecture de manuscrits anciens. Il s'agit pour l'auteur de chercher un **espace** propre à la **naissance de l'écriture**, en une quête à la fois spatiale, temporelle et stylistique. Cet extrait, représentatif de l'intrusion d'auteur, se présente comme la recherche d'une **voix auctoriale**, en une scénographie* linguistique mimant la manière dont Stendhal trouve une liberté paradoxale dans l'énonciation de contraintes, pour se constituer en « auteur ».

Dans ce **commentaire métatextuel***, le « je » employé est celui d'un narrateur* – relais ou, plus précisément, d'un traducteur. Le lecteur se voit entraîné dans une

véritable mystification littéraire. Certes, les manuscrits italiens existent, mais Stendhal ne fait en aucun cas œuvre d'historien fidèle. Lui-même souligne qu'il opère des choix, entre un manuscrit florentin et un manuscrit romain, en somme il (dé)compose, choisissant, pour ouvrir son propre recueil de chroniques, l'histoire par laquelle finit « l'auteur du manuscrit florentin ». L'extrait est ainsi traversé par un champ* de **mouvements contraires** (retrait, analepse*, mais aussi prolepse* puisque le dénouement nous est déjà révélé), tous allant dans le sens de l'aménagement d'un espace à la voix.

Ailleurs géographique et historique, l'Italie permet en effet d'opérer une distanciation stylistique (« reproduire leur style »). Ainsi Stendhal définit sa **position d'écrivain**, juxtaposant, sans les confondre, différents « je » : traducteur, presque copiste, demeure-t-il *auteur* ? En apparence, Stendhal conteste toute responsabilité tant pour ce qui est des « actions racontées » que des « réflexions » transmises. Sa posture serait celle de l'effacement. Pourtant ses choix sont aussi un acte et une mise en danger, une prise de risque, assumée par un écrivain affirmant son identité : « à mon grand péril, j'ai osé ». Le grand théoricien du romantisme (*Racine et Shakespeare*) peut ainsi lier contestation esthétique et idéologique : écrire dans le style de « nos vieilles légendes », comme on écrivait en ces temps de passion et de *virtù* que représente l'année 1598, revient à s'opposer à la société française, vaniteuse et sans grandeur, de 1830, « au style si fin et si mesuré ».

En définitive, c'est par le déni apparent de sa position d'auteur, le retrait de sa voix (le II opère le passage à la citation, souligné par les guillemets et l'incise), comme par la transition du « je » stendhalien au « je » de l'auteur florentin que l'écrivain se ménage l'espace de la plus absolue **liberté de composition et de contestation** des formes établies. Stendhal se constitue lui-même en personnage et fait de sa voix un objet de commentaire et de réception. Stendhal auteur est ici non seulement créateur mais création.

4.2 « AH ! INSENSÉ QUI CROIS QUE JE NE SUIS PAS TOI ! »

Si un auteur pouvait avoir quelque droit d'influer sur la disposition d'esprit des lecteurs qui ouvrent son livre, l'auteur des *Contemplations* se bornerait à dire ceci : Ce livre doit être lu comme on lirait le livre d'un mort.

Vingt-cinq années sont dans ces deux volumes. *Grande mortalis ævi spatium*¹. L'auteur a laissé, pour ainsi dire, ce livre se faire en lui. La vie, en filtrant goutte à goutte à travers les événements et les souffrances, l'a déposé dans son cœur. Ceux qui s'y pencheront retrouveront leur propre image dans cette eau profonde et triste, qui s'est lentement amassée là, au fond d'une âme.

1. Citation de Tacite (*Agricola*, III) : grand espace de temps dans la vie d'un mortel.

Qu'est-ce que les *Contemplations* ? C'est ce qu'on pourrait appeler, si le mot n'avait quelque prétention, *les Mémoires d'une âme*.

(...) Une destinée est écrite là jour à jour.

Est-ce donc la vie d'un homme ? Oui, et la vie des autres hommes aussi. Nul de nous n'a l'honneur d'avoir une vie qui soit à lui. Ma vie est la vôtre, votre vie est la mienne, vous vivez ce que je vis ; la destinée est une. Prenez donc ce miroir, et regardez-vous-y. On se plaint quelquefois des écrivains qui disent moi. Parlez-nous de nous, leur crie-t-on. Hélas ! Quand je vous parle de moi, je vous parle de vous. Comment ne le sentez-vous pas ? Ah ! Insensé, qui crois que je ne suis pas toi !

Ce livre contient, nous le répétons, autant l'individualité du lecteur que celle de l'auteur. *Homo sum*. Traverser le tumulte, la rumeur, le rêve, la lutte, le plaisir, le travail, la douleur, le silence ; se reposer dans le sacrifice, et, là, contempler Dieu ; commencer à Foule et finir à Solitude, n'est-ce pas, les proportions individuelles réservées, l'histoire de tous ?

On ne s'étonnera donc pas de voir, nuance à nuance, ces deux volumes s'assombrir pour arriver, cependant, à l'azur d'une vie meilleure. La joie, cette fleur rapide de la jeunesse, s'effeuille page à page dans le tome premier, qui est l'espérance, et disparaît dans le tome second, qui est le deuil. Quel deuil ? Le vrai, l'unique : la mort ; la perte des êtres chers.

Nous venons de le dire, c'est une âme qui se raconte dans ces deux volumes : *Autrefois, Aujourd'hui*. Un abîme les sépare, le tombeau.

V.H.

Guernesey, mars 1856.

Victor HUGO, *Préface des Contemplations* (extrait)

G.-F, 1995, p. 25-26.

Toute préface est un texte d'encadrement et de présentation. Ici le paratexte (Genette, *Seuils*, 1987) est auctorial et non allographe : Victor Hugo présente son recueil et oriente sa lecture. Hugo est par excellence un auteur de préfaces, en poésie comme au théâtre. Ce type de texte est pour lui un espace de définition mais aussi de révolte, d'expression intime comme politique. La fameuse préface de *Cromwell*, en 1827, est considérée comme le manifeste du drame romantique, énonçant les fondements du genre et plus largement son esthétique. Hugo est un homme de discours et ses préfaces sont des espaces d'engagement, de combat. Il s'agit ici, au sens propre, de présenter le texte, d'accompagner sa lecture, et en ce sens cette préface doit être commentée comme un discours paradoxal car, malgré les ordres de Hugo, le lecteur a le loisir de ne pas lire ce texte.

ORGANISATION RHÉTORIQUE DU TEXTE

La préface est organisée en quatre mouvements argumentatifs. Chacun s'appuie sur une ou deux affirmations successives qui se fondent en une formule finale, ayant valeur de définition du recueil. Premier mouvement : ce livre doit être lu comme on lirait le livre d'un mort, il s'est lentement formé en son auteur. Le second mouvement (coupé dans notre extrait) énonce le fait que ce volume rassemble tous les souvenirs d'une vie, de l'énigme du berceau à celle du tombeau, il est donc pleinement un recueil puisqu'il contient toutes les tonalités, tous les registres. Il est le journal poétique d'une vie. Le troisième mouvement souligne que chacun peut se retrouver dans ce recueil intime. La définition apparaît cette fois sous forme de question : « N'est-ce pas l'histoire de tous ? » Enfin, dans le quatrième mouvement, Hugo propose une ultime définition qui les rassemble toutes : « *Autrefois. Aujourd'hui. Un abîme les sépare, le tombeau.* »

Équilibre et concision sont au service d'une véritable rhétorique : il s'agit de convaincre le lecteur et d'orienter sa lecture, comme le montre le verbe de modalité extrêmement fort dont use Hugo au début de la préface : « ce livre *doit* être lu ». C'est moins ici l'objet livre qui intéresse Hugo que son auteur et surtout son lecteur. La préface est orientée vers la réception des *Contemplations*. Hugo martèle son discours, ne cesse de le résumer et reprendre, de le synthétiser en des formules choc. Il convient d'analyser en ce sens son usage des italiques : hormis celles du titre (*Les Contemplations*) ou de la citation de la *Vie d'Agriicola* de Tacite, usages traditionnels et codifiés, Hugo met en valeur par ce biais les notions essentielles de sa préface : les mémoires d'une âme, *Homo sum*, autrefois et aujourd'hui, autant dire trinité du moi, de l'humanité et du livre, défini dans sa temporalité, son genre et sa césure structurelle principale. Ainsi se dégage une triple construction par le discours : le poète, le livre et le lecteur.

CONSTRUCTION D'UNE FIGURE D'ÉCRIVAIN

Hugo parle de loin, depuis l'exil. Or seule la mention de Guernesey avant la datation du texte le signale. L'exil n'est pas un thème traité directement par la préface qui efface volontairement toute dimension politique à ce discours. En ce sens, cette préface ne rend pas entièrement compte du recueil, c'est là le premier signe de sa part de mystification.

Quels sont les pronoms personnels et les mots par lesquels Hugo se désigne ? Il use d'abord d'un mot qui pourrait sembler vague et général, en quelque sorte synonyme d'écrivain : auteur. Certes l'article indéfini (*un* auteur) fait signe vers un relatif effacement du moi. Cependant le terme est repris dès la ligne suivante, « l'auteur des *Contemplations* », il ne peut plus désigner que Hugo. Surtout le poète l'emploie ici au sens étymologique d'*auctor*, le garant, le signataire et la caution de l'œuvre, comme le montrent les initiales V.H. à la fin du texte. Le terme désigne celui qui fonde et établit

le sens. Et Hugo se situe bien dans ce registre juridique, comme le montre l'emploi du terme de « droit » à la ligne 1 et ce malgré les précautions oratoires et prétendues attentions au libre-arbitre de son lecteur.

D'autre part, Hugo se désigne à travers des termes métonymiques : le cœur, l'âme, renvoyant à son activité de poète mais aussi à son existence d'homme, de chair, de cœur et d'esprit. Il est « homme » (deux occurrences) et ce terme générique se voit associé à un article indéfini, manière de montrer que Hugo est ici à la fois un individu particulier et tous les hommes, un représentant symbolique de l'humanité dans ses interrogations, ses doutes, ses joies comme ses douleurs. Ce mouvement d'extension du moi, de dissolution dans l'humanité, sera celui de tout le recueil.

On peut noter enfin l'usage du pronom personnel « je » systématiquement associé à un « vous », manière de gommer l'individualité, de se fondre dans un nous qui englobe Hugo et ses lecteurs ou désigne Hugo seul. Le dernier « nous » est de fait une déconstruction du moi, une opposition entre le moi d'avant la publication, un homme disparu (le « mort ») et un moi qui se détache de ce livre, une fois le chemin parcouru, comme le montre le recours à une troisième personne du singulier, au pronom réfléchi : « qui se raconte ». Le moi est ainsi dépassé en fin de préface, même si ce « je » réapparaîtra bien sûr dans les poèmes.

Il s'agit donc moins dans cette préface de l'affirmation d'un moi que de la mise en perspective de la destinée humaine, à travers une expérience individuelle, celle du deuil et de la mort, moins d'un lyrisme personnel que d'un lyrisme de l'homme, dans lequel le moi se fond. L'autobiographie poétique est dépassée, l'auteur s'efface derrière son livre, dont il dit même qu'il s'est édifié, de manière presque autonome : « L'auteur a laissé, pour ainsi dire, ce livre se faire en lui. » Le livre est ici sujet de la phrase, seule puissance agissante, mais là encore il s'agit de lire la part de construction. Hugo use paradoxalement du terme auteur (justement agent du livre), il souligne la part de rhétorique de l'affirmation par le « pour ainsi dire »... La préface construit le mythe de la genèse de l'œuvre.

LE LIVRE

Le terme, très général, apparaît à plusieurs reprises. Hugo n'emploie jamais celui de « recueil ». Le mot « livre » a des connotations religieuses, comme le montre par ailleurs l'association du verbe « contempler » à Dieu. Le terme renvoie cependant surtout à l'objet-livre, dont Hugo souligne par trois fois qu'il est composé de « deux volumes », sans compter la distinction du « tome 1 » et du « tome 2 » à la fin de la préface. Hugo insiste sur la grande temporalité couverte par son recueil (vingt-cinq années) mais évoque également le livre dans ses détails (« goutte à goutte », « jour à jour », « nuance à nuance », « page à page »). À travers cette préface, Hugo définit

les inspirations du livre, ses thématiques comme ses registres. Le recueil est tout à la fois un livre posthume (« le livre d'un mort »), des « mémoires », un journal (« jour à jour »), un récit, un « miroir », autant dire un ensemble, le microcosme d'une vie, d'une destinée (il « contient »), de la naissance à la mort. Il est une traversée, une contemplation. Une fois achevé, le livre est donc mis à distance par un adjectif démonstratif, « ces deux volumes », permettant, comme la préface, de désigner le livre et le présenter aux lecteurs.

LE LECTEUR

Le terme apparaît dès la première phrase de la préface en une sorte de mise en garde. Hugo s'adresse à ceux qui « ouvrent son livre ». Il a conscience du pouvoir de l'écrivain et de la fonction d'autorité de la préface qui oriente une lecture (elle « influe sur la disposition d'esprit des lecteurs »). L'auteur modalise son discours, il est davantage dans l'insinuation que dans la persuasion (l'illustrent les tournures conditionnelles, « si », « se bornerait »), en une prudence toute rhétorique comme le montre la définition qui suit les deux points et qui est une formule impérative, orientant la lecture « ce livre *doit* être lu comme ». L'emploi du verbe devoir n'est pas innocent : il s'agit tout autant d'une obligation (il faut le lire comme) que d'un impératif moral. De plus, le développement de la préface montre que Hugo ne renonce pas à orienter la lecture de son recueil. Et non seulement il l'oriente vers une certaine tonalité mais il séduit le lecteur, l'attire vers lui : il lui demande de « se pencher », de faire un mouvement vers le livre. Il opère des choix parmi ces lecteurs, passant en quelque ligne d'un public potentiel (« des lecteurs ») à « ceux qui s'y pencheront », des lecteurs désignés et élus. Enfin, il lui propose un « miroir » de sa propre vie, en abolissant toute distance entre le « moi » et le « vous », en rapprochant lecteur et auteur et en affirmant même répondre à ses attentes et critiques. Il s'agit donc bien de mettre en œuvre une *captatio benevolentiae*, d'attirer et captiver l'attention du lecteur, de provoquer sa bienveillance, en une exclamation qui annonce celle de Baudelaire en ouverture des *Fleurs du mal* (1857), « Hypocrite lecteur, – mon semblable, mon frère ».

Lectures conseillées

BARTHES (Roland), « La Mort de l'auteur » [1968], in R. BARTHES, *Le Bruissement de la langue*, Seuil, 1984, p. 61-67.

BÉNICHOU (Paul), *Le Sacre de l'écrivain, 1750-1830*, José Corti, 1973.

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

BRUNN (Alain), *L'Auteur*, GF, « Corpus lettres », 2001.

- CHAMARAT (Gabrielle) et GOULET (Alain) éd., *L'Auteur*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, Presses Universitaires de Caen, 1996.
- CHARTIER (Roger), *Culture écrite et société. L'Ordre des livres (XIV^e-XVIII^e siècle)*, Albin Michel, 1996.
- COMPAGNON (Antoine), *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Seuil, 1998.
- COUTURIER (Maurice), *La Figure de l'auteur*, Seuil, 1995.
- DIAZ (José-Luis) éd., *Images de l'écrivain ; Écrire à l'écrivain*, Cahiers Textuels, n° 22 et n° 27, Publications de l'Université de Paris 7, 1989 et 1994.
- FOUCAULT (Michel), « Qu'est-ce qu'un auteur ? » [1969], in M. FOUCAULT, *Dits et écrits*, Gallimard, 1994, t. 1, p. 789-821.
- JACQUES-LEFÈVRE (Nicole) et REGARD (Frédéric) éd., *Une histoire de la « fonction-auteur » est-elle possible ?* Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2001.
- MAURON (Charles), *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, José Corti, 1962.
- PINGAUD (Robert), « La non-fonction de l'écrivain », *L'Arc*, Aix-en-Provence, 1977, n° 70, p. 74-79.
- PROUST (Marcel), *Contre Sainte-Beuve* [1909], Gallimard, 1954.
- RICHARD (Jean-Pierre), *Littérature et sensation*, Seuil, 1954.
- VIALA (Alain), *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Minuit, 1985.
- WIMSATT (William K.), et BEARDSLEY (Monroe C.), *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington, University of Kentucky Press, 1954.