

LES AUTEURS

Marie-Odile ANDRÉ
François BESSIRE
Jean-François BOTREL
Pascale CHIRON
Diana COOPER-RICHET
Martin DORÉ
Björn-Olav DOZO
Sylvie DUCAS
Lise DUMASY
Pascal DURAND
Anthony GLINOER
Patricia GODBOUT
Juliette GUILBAUD
Jean-François JEANDILLOU
Michel LACROIX
Bertrand LEGENDRE
Ariane LÉGER
Marie-Pier LUNEAU
Daphné DE MARNEFFE
Jean-Yves MOLLIER
Laurent PFISTER
Luc PINHAS
Anne RÉACH-NGÔ
Marie-Ève RIEL
Chantal SAVOIE
Fanie ST-LAURENT
Roseline TREMBLAY
François VALLOTTON
Josée VINCENT
Robert YERGEAU

Sous la direction de
Marie-Pier Luneau et Josée Vincent

LA FABRICATION DE L'AUTEUR

HOMME DE LETTRES, ÉCRIVAIN, AUTEUR.
DÉCLINAISON SOCIALE
D'UNE FONCTION SYMBOLIQUE

Pascal Durand

Université de Liège

J'affirme que notre poésie manque de ce centre qu'était la mythologie pour les Anciens, et que tout l'essentiel en quoi l'art poétique moderne le cède à l'antique tient en ces mots : nous n'avons pas de mythologie. Mais j'ajoute : nous sommes sur le point d'en avoir une, ou plutôt il est temps pour nous de contribuer sérieusement à la produire.

Friedrich Schlegel, *Entretien sur la poésie*, 1800.

Du fait que Marcus Valerius Martial, au seuil de ses *Épigrammes*, recommande à son lecteur de se procurer son recueil en petit format chez un libraire du forum – « *Toi qui désires avoir en tous lieux avec toi mes livres d'épigrammes et t'en faire une compagnie dans un long voyage, achète-les transcrits sur des membranes à étroite couverture. Abandonne à de gros volumes les rayons des bibliothèques ; on peut me tenir dans une seule main* » –, il serait bien imprudent et précipité d'en inférer que le livre de poche est apparu en même temps que le codex. Le format ne fait rien à l'affaire : le livre de poche est une forme symbolique née à différents moments du XX^e siècle selon les systèmes éditoriaux nationaux et résultant de l'agrégation cohérente, sous l'impulsion de divers facteurs techniques, économiques,

culturels et sociaux, de toute une série de traits repérables de façon éparse dans l'histoire du livre en général et du livre imprimé en particulier. Un signe de cette naissance est la réaction collective de résistance suscitée dans les milieux les plus lettrés à l'égard de ce qui, bien plus qu'un format en effet, aura été une *forme* porteuse et en même temps comptable de nouveaux usages et de nouvelles représentations de la chose écrite. Là où surgit une crise, là où s'annonce aux yeux des fractions dominantes d'un champ social une catastrophe, on peut être assuré que s'indique bien davantage une mutation de grande profondeur et de grande portée¹. Pourquoi ce détour par l'histoire du livre de poche ? Parce que la fabrication de l'Auteur relève d'une même logique d'agrégation tardive, sous différentes conditions, de traits, propriétés et représentations, non plus de la chose imprimée, mais du sujet écrivant, tous repérables sans doute à l'état isolé à travers une histoire très longue de la littérature, mais dont l'articulation sous la forme d'une figure sociale cohérente se dessine en gros, pour la France, à la charnière des XVIII^e et XIX^e siècles et s'impose comme définition légitime de l'écrivain entre 1820 et 1850. Encore faut-il s'entendre sur ce que c'est que l'Auteur et ce qu'il convient de placer sous son empire².

DU STYLE

En matière d'histoire culturelle plus encore qu'en toute autre, la vigilance n'est jamais trop grande à l'égard des illusions rétrospectives. Une disposition isolée, un trait exceptionnel, un acteur excentrique ne font pas un phénomène social. La tendance est forte, de surcroît,

1. C'est ainsi qu'en 1964 une croisade emmenée par Hubert Damisch dans les colonnes du *Mercur de France*, puis des *Temps Modernes*, souligna, à sa manière, l'extraordinaire essor du livre au format de poche.

2. La majuscule s'impose pour l'Auteur en tant qu'il ne s'agira pas ici de désigner des individus empiriques, tels écrivains en tant que scripteurs, mais une figure symbolique, susceptible d'être endossée individuellement, cependant bien davantage inscrite en chaque individu se pensant comme auteur, à partir du XIX^e siècle, sous la forme d'une représentation générale. On peut se rappeler ici que la notion d'« auteur », comme catégorie abstraite, semble s'être d'abord imposée à travers les deux mondes du théâtre (à partir duquel la croisade pour le droit d'auteur s'est significativement embrayée au XVIII^e siècle) et de la chanson (les « auteurs-compositeurs », fédérés en sociétés).

à verser sur le passé lointain les évidences du présent ou d'un passé proche. Le cas Buffon, pour l'objet qui nous occupe, en témoigne par excellence. « Le style c'est l'homme », lui fait-on ordinairement dire en citant son *Discours sur le style*, prononcé à l'occasion de sa réception à l'Académie en 1753. Or, ce n'est pas exactement cela que Buffon dit. « Le style est l'homme même » : telle est sa vraie formule, et qui n'est une formule, prête à toutes les surinterprétations, que tronquée et surtout détachée de l'ensemble d'un discours qui en vérité renvoie, non à une conception préromantique du style comme expression d'une singularité auctoriale, mais à une conception encore toute classique du style vu comme frappe de la pensée, sceau d'une vérité partageable et certainement pas comme éloquence décorative, et moins encore comme poussée d'une génialité individuelle. « Le style, écrit-il, n'est que l'ordre et le mouvement qu'on met dans ses pensées », par opposition à ce qu'il appelle l'« impression purement mécanique » que la parole et l'éloquence, inspirées par de fortes « passions », exerce sur un discours dans lequel « c'est le corps qui parle au corps ». Autrement dit, l'idée que Buffon se fait du style se détermine précisément par opposition avec l'idée de style que nous avons héritée du romantisme, et il suffit, pour mesurer l'écart entre ces deux idées, donc entre les deux systèmes de représentation dont elles relèvent respectivement, de mettre en parallèle le regard sévère que Buffon fait porter sur ce « corps qui parle au corps » avec les nombreux passages où un Flaubert, très exactement un siècle plus tard, parle d'une nécessaire « *anatomie du style* » (1980 : 427) ou d'une « *physiologie du style* » (1980 : 445). « Où est donc le style ? écrit-il à Louise Colet en 1853. En quoi consiste-t-il ? Je ne sais plus du tout ce que ça veut dire. Mais si, mais si pourtant ! Je me le sens dans le ventre » (1980 : 245). Et à Jules de Goncourt, en 1861, voici dans quels termes il évoquera son effort au style dans la rédaction de *Salammbô* : « Le siège de Carthage que je termine maintenant m'a achevé. Les machines de guerre me scient le dos ! Je sue du sang, je pisse de l'huile bouillante, je chie des catapultes et je rote des balles de frondeurs. Tel est mon état » (1991 : 177). D'un côté, en 1753, un style ordonné par une pensée et placé à distance du corps comme la raison l'est elle-même des effusions passionnelles³ ; de l'autre, en

3. Dans ce style vu comme forme dynamique de la pensée, on peut sans doute apercevoir, sous un angle juridique, la préfiguration d'une

1853, le style vu comme acharnement charnel, sorte d'excrétion, de suintance, d'exsudation à la fois douloureuse et jouissive du sujet à même la phrase et la page. « Ah ! la littérature ! confie-t-il encore à sa muse. Quelle démangeaison permanente ! C'est comme un vésicatoire que j'ai au cœur. Il me fait mal sans cesse, et je me le gratte avec délices » (1980 : 445). Évitions de porter la première conception au compte du paisible rationalisme de Buffon et d'attribuer la seconde à l'hystérie singulière de Flaubert. De l'une à l'autre, d'un siècle à l'autre, c'est bien une rupture collectivement assumée qui s'est produite, une solution de continuité entre deux normes et entre deux représentations du sujet écrivant. Car Flaubert ne fait que porter au sublime une conception qui est désormais modale, c'est-à-dire banale, pour l'ensemble de sa génération. Un esprit aussi cérébral et peu porté à l'emphase doloriste qu'un Mallarmé confiera dans le même sens, à l'écritoire de son *Hérodias*, que « [son Vers] fait mal par instants et blesse comme du fer ! » (1995 : 220), qu'il « [a senti] des symptômes très inquiétants caussés [sic] par le seul acte d'écrire » (1995 : 423), qu'il « faut penser de tout son corps » (1995 : 353) – avant, la maturité venue, de donner ses « stances ou sonnet » comme autant de « lambeaux » arrachés au corps déserté du poète (1995 : 586).

C'est précisément le caractère modal de cette représentation de l'Auteur comme génie fait corps et compétence faite charisme qui ouvre la porte aux perceptions anachroniques. C'est au moment où quelque chose n'est plus marqué au sceau de l'exception qu'elle devient une propriété sociale socialement pertinente ; mais c'est à ce moment aussi qu'elle devient en quelque sorte doublement invisible, lettre volée partout exhibée et bien faite pour échapper au regard :

représentation formaliste de l'originalité. Bernard Lamy, en 1678, tenait encore que « C'est la matière qui règle le style » (*L'art de parler*, dans Morgat et Méchoulan, 1992 : 163). Mais Buffon n'en reste pas moins très en deçà de la définition romantique qui s'imposera du style comme expression irrépressible du sujet individuel, qui ne se laisse pas réduire, on le verra, à un simple principe de propriété juridique ; pour une part, sans doute, parce que son propos porte, non sur la littérature, mais sur l'expression savante, et, plus largement, parce que son discours et le contexte académique de sa formulation conformément sa conception du style à celle qui continue de prévaloir à l'âge classique finissant.

invisible à ceux qu'elle concerne et qui en tirent profit, en ce qu'ils sont portés non seulement à la normaliser, mais à l'universaliser, ajustée qu'elle est en tant que représentation à leurs conditions objectives d'existence ; et invisible à l'historien des pratiques culturelles, dont l'attention se porte davantage aux discontinuités, aux surgissements qu'à la tranquille récurrence des mêmes symptômes. Revenons une dernière fois à Buffon avant de l'abandonner à l'horizon périmé qui est le sien. C'est en versant sur son discours de réception à l'Académie la notion de style telle qu'elle va être considérablement redéfinie par les romantiques que l'on se prépare à discerner chez lui une préfiguration, sinon l'acte de consignation d'une conception individuelle du style comme esthétique de l'individu. Et c'est cela aussi qui rend inattentif à cette autre remarque du même Buffon, bien plus cohérente avec son propos et le système de représentation dont il relève, selon laquelle « un écrivain ne doit pas avoir de cachet » ; car, continue-t-il, « l'impression d'un même sceau sur des productions diverses décèle le manque de génie » (cité par Soreil, 1946 : 19). Paul Pellisson ou Charles Sorel tenaient à peu près le même discours au siècle précédent⁴. Le génie tient encore, pour Buffon, à la variété des styles adaptés à leur sujet et à la dextérité avec laquelle l'homme de lettres s'adapte lui-même aux prescriptions des divers genres qu'il emprunte, non à la production spontanée, irrépressible, d'un style unitaire. Le corps repoussé par Buffon, le corps glorieux et repoussant de Flaubert tracent une ligne de partage au-delà de laquelle l'insistance du corporel vaut comme double signe. Signe, au plus simple, d'une adhésion de l'œuvre à un « moi » qui est psychique autant que charnel. Et signe, au second degré, que l'instance auctoriale, pensée sous cette espèce par les écrivains, entre *habitus*, *ethos* et *hexis*, résulte dans les faits d'une incorporation de la structure sociale de leur univers spécifique d'appartenance sous la forme de schèmes mentaux, de valeurs conductrices, de postures, d'accoutrements et de comportements.

4. « Quelque chose qu'entreprenne un génie de cet ordre, il semblera s'y être appliqué de tout temps et tout entier. Le Protée des fables et le caméléon des naturalistes ne changeront pas plus facilement que lui. » (Paul Pellisson, *Discours sur les œuvres de M. Sarasin* (1856), dans Morgat et Méchoulan, 1992 : 105.) Voir aussi, dans la même anthologie, *De la connaissance des bons livres* (1671) de Charles Sorel (265-284).

LES CONSTITUANTS SYMBOLIQUES
D'UNE FIGURE SOCIALE

Quels sont les traits qui, du fait de leur articulation et en raison du principe de leur articulation, interdisent de réduire l'Auteur à l'écrivain et encore moins à l'homme de lettres ? Cette dernière désignation, rappelons-le, est la plus courante à l'âge classique en corrélation évidente avec une conception plaçant l'activité d'écrire et de publier à l'enseigne très codée mais composite des « Belles Lettres » plutôt qu'à celle, toute moderne, de la « Littérature ». L'équation tombe sous le sens : l'homme de lettres aura été au système des « Belles Lettres » ce que l'Auteur sera à la « Littérature » : deux figures secrétées par deux espaces respectifs de la pratique littéraire. Et il n'est pas moins évident, en ce même sens, que les conditions ayant déterminé le passage d'un système à l'autre – jusque dans les représentations que s'en feront ses agents – sont dans une très large mesure celles aussi qui ont déterminé l'émergence de la figure moderne de l'Auteur. En quoi cet Auteur se distingue-t-il de l'Écrivain dont Alain Viala (1985) a fixé la naissance à l'âge classique, dans un système en formation d'institutions savantes et d'académies, de lieux de sociabilité tels que les salons et de pratiques économique-sociales telles que le mécénat et le clientélisme ? Qu'est-ce qui distingue cet écrivain en voie de professionnalisation de l'Auteur charismatique auquel s'identifieront et seront identifiés, avec des légitimités diverses à l'être, les écrivains post-classiques ? Contrairement aux apparences, il n'y pas de l'un à l'autre évolution paisible; progrès cumulés en vue d'un ultime couronnement. Et s'il y a bien, si l'on veut, radicalisation d'une figure à l'autre, c'est au sens où les fondements mêmes de l'acte d'écrire, les racines de cet acte se nouent autrement, en fonction d'un nouveau système d'attente sociale.

L'inflation du « moi », qui pour Pascal était « haïssable », entre d'évidence au répertoire de cet Auteur, non tant d'ailleurs sous la forme d'un « moi » individuel que d'un principe de singularité et d'originalité dont l'écrivain romantique se veut l'incarnation dans le rapport d'identification qu'il entretient avec un lecteur idéal (Bertrand et Durand, 2006). Les codes, les genres, le sens commun, tous ces masques du social dont l'écrivain classique s'affublait pour manifester sa maîtrise et son respect d'une norme débordant

largement le champ de sa propre activité se trouvent répudiés dans une « guerre à la rhétorique » qui est aussi affrontement, entre 1820 et 1830, avec les « vieilles perruques » d'un classicisme momifié. C'est que ce « moi » se veut créateur; un « rayon divin », comme dit Hugo, traverse dès l'enfance l'écrivain prédestiné, dont le génie ne résulte plus d'une patiente inculcation des règles de l'expression, mais d'une génialité innée, dans laquelle le métier prend une part bien moindre que ce qu'il est convenu d'appeler l'inspiration. « Ce qui fait l'artiste, notait déjà Schlegel, ce n'est pas l'art ni les œuvres, mais le Sens, l'inspiration et l'instinct » (Lacoue-Labarthe et Nancy, 1978 : 88). L'Auteur, en somme, c'est l'écrivain *sacré*; c'est-à-dire ce qu'il advient de l'homme de lettres – et contre lui – sous l'impulsion de ce que Paul Bénichou a si justement appelé *Le sacre de l'écrivain* (1973). Les écrivains, écrira Senancour en 1832, sont les grands « législateurs de l'ordre moral » et Bénichou, le citant, fait remarquer que « Senancour dit “écrivain” plutôt qu’“homme de lettres” », preuve que « cette dernière désignation, si glorieuse au siècle précédent, s'était dépréciée » et que « pour quelques-uns au moins elle commençait à évoquer, comme elle fait aujourd'hui, la profession plus que la mission » (Bénichou, 1973 : 207). Bien mieux : l'une des pages les plus saisissantes d'*Oberman*, que les romantiques redécouvriront d'enthousiasme en 1832, marquait explicitement la césure entre deux statuts symboliques bientôt irréductibles l'un à l'autre : d'un côté, un « métier » ou un « état », celui de l'« homme de lettres », dont Oberman écrit qu'il ne l'aime guère pour « [désigner] des savants, ou de grands écrivains; mais des folliculaires, des gens qui font le métier, ou, tout au plus ceux qui sont exactement ou seulement des hommes de lettres »; de l'autre, l'autorité de l'écrivain, qui lui tient déjà lieu d'aura : « Si une sorte d'autorité est nécessaire dans tous les actes de la vie, écrit-il, elle est indispensable à l'écrivain. La considération publique est un de ses plus puissants moyens : sans elle il ne fait qu'un état; et cet état devient bas, parce qu'il remplace une grande fonction » (Senancour, 1804 : 368-369).

Le lexique religieux dont s'enveloppe l'activité littéraire (et plus largement artistique) dans la première moitié du XIX^e siècle n'est pas sous cet angle une décoration vaguement chrétienne : il renvoie au régime de vocation dans lequel se pense et se vit cette activité qui n'établit plus aucune distance entre le corps spirituel de l'écrivain

et son effigie sociale, non plus qu'entre son corps, son imaginaire et son style. Avec cette caustique lucidité qui n'est qu'à lui, Balzac rapporte l'une à l'autre la péremption de ce qu'il appelle le « temps des dédicaces », soit la fin du système classique, et la sacralisation de l'écrivain, l'indépendance conquise par la littérature sur les deux tutelles de l'Église et de l'État et le pouvoir dont l'écrivain se voit et se croit désormais investi d'aspirer le monde et de le refléter, de remuer l'humanité entière en donnant libre cours à sa singularité créatrice :

Le temps des dédicaces n'est plus. Aujourd'hui l'écrivain a remplacé le prêtre ; il a revêtu la chlamyde des martyrs, il souffre de mille maux, il prend la lumière sur l'autel et la répand au sein des peuples, il est prince, il est mendiant, il console, il maudit, il prie, il prophétise, sa voix ne parcourt pas seulement la nef d'une cathédrale, elle peut encore tonner d'un bout du monde à l'autre, l'humanité, devenue son troupeau, écoute ses poésies, les médite, et une parole, un vers ont maintenant autant de poids dans les balances politiques qu'en avait jadis une victoire. La presse a organisé la pensée, et la pensée va bientôt exploiter le monde. Une feuille de papier, frêle instrument d'une immortelle idée, peut niveler le globe. Le pontife de cette terrible et majestueuse puissance ne relève donc plus ni des rois, ni des grands, il tient sa mission de Dieu, son cœur et sa tête embrassent le monde et tendent à le sertir en une seule famille. Une œuvre ne saurait donc être cachetée aux armes d'un clan, offerte à un financier, prostituée à une prostituée. Les vers trempés de larmes, les veilles studieuses et fécondes ne s'avilissent plus aux pieds du pouvoir, elles sont le pouvoir. À l'Écrivain, toutes les formes de la création ; à lui, les flèches de l'ironie, à lui la parole douce et gracieuse qui tombe mollement comme la neige au sommet des collines ; à lui, les personnages de la Scène ; à lui, les immenses dédales du conte et des fictions ; à lui, toutes les fleurs, à lui toutes les épines ; il endosse tous les vêtements, pénètre au fond des cœurs, souffre toutes les passions, devine tous les intérêts. Son âme aspire le monde et le reflète. L'imprimerie lui a fait avancer l'avenir, tout s'est agrandi, le champ, la vue, la parole et l'homme (1981 : 802-803).

Cette religiosité dans laquelle l'Auteur se trouve drapé ne le consacre pas seulement en créateur d'une œuvre *ex nihilo*. Qu'il tienne de Dieu même son pouvoir ne fait pas moins de lui un

créateur incréé et, mieux encore, un être qui serait à lui-même sa propre origine et sa cause. « Mais où donc l'artiste doit-il trouver son éducatrice sublime, la nature créatrice », se demandait August W. Schlegel dans ses *Leçons sur l'art et la littérature*, sinon « en lui-même, par intuition portant au centre de son être, et nulle part ailleurs » ? Car, continuait-il, « la clarté, l'énergie, la plénitude et la complétude avec laquelle l'Univers se reflète dans un esprit humain, et avec lesquelles ce reflet se réfléchit à son tour en lui, déterminent le degré de sa génialité artistique, et le mettent en état de donner forme à un monde dans le monde » (Lacoue-Labarthe et Nancy, 1978 : 347). Était-ce seulement recycler philosophiquement la vieille image d'un homme à la fois atome et miroir de l'univers ? Du point de vue de Schlegel, c'était aussi indexer – comme une valeur autant que comme une propriété – l'égoïsme de l'écrivain romantique du côté d'un Esprit dont l'essence est de se déterminer lui-même et de se réfléchir. Mais, pour la génération émergée avec le romantisme en France, ce sera bien davantage et plus banalement endosser la certitude que l'écrivain se connaît *et qu'on lui reconnaît* d'être non seulement à l'origine absolue de ses œuvres, mais d'en être également la conséquence, par une tautologie propre au schéma de la vocation, voulant que l'écrivain soit appelé à être ce qu'il est par une force supérieure et qu'il soit en même temps, en acte, le fils de ses œuvres, plutôt que le rejeton d'une lignée qui le traverserait. Voici à ce sujet une pensée de Lamennais, l'un de ceux chez qui se sont le mieux manifestés les échanges s'opérant entre les registres du religieux et du littéraire, mais aussi entre les registres de la solitude prophétique et de la mission humanitaire qui sous-tendent toute la conception que les romantiques se font du « génie » :

Les circonstances dévoilent pour ainsi dire la royauté du génie, dernière ressource des peuples éteints. Les grands écrivains... ces rois qui n'en ont pas le nom, mais qui règnent véritablement par la force du caractère et la grandeur des pensées, sont élus par les événements auxquels ils doivent commander. Sans ancêtres et sans postérité, seuls de leur race, leur mission remplie, ils disparaissent en laissant à l'avenir des ordres qu'il exécutera fidèlement (1836 : 357)⁵.

5. Pensée citée ici telle qu'elle apparaît dans l'édition procurée par Sophie Marchal du *Cinq-Mars* de Vigny (2006 : 357).

Cette pensée, on la lira encore deux fois au moins dans le corpus de l'époque. Elle figurera en épigraphe à la fois au chapitre XX du *Cinq-Mars* de Vigny (2006 : 357) et, plus significativement encore, à l'ode sur « Le Génie » dans laquelle le jeune Hugo, en 1820, place le génie sous le signe du « malheur » et le peint en « enfant de la terre / Qui, dans ce monde injuste et vain, / Porte en son âme solitaire / Un rayon de l'esprit divin » (1964 : 418). Ce n'est pas là le fruit du hasard. C'est l'expression deux fois affichée d'une communauté de représentation, c'est-à-dire d'une représentation en train de devenir commune. *Causa sui*, « sans ancêtres et sans postérité », « âme solitaire », l'Auteur est une absolue singularité ; cela veut dire aussi qu'il est sériel, c'est-à-dire inscrit temporellement dans une succession discontinue et spatialement dans une communauté discrète de singularités insubstituables. « Ne pas ressembler au voisin, tout est là », écrira Flaubert à Baudelaire en 1860 (1991 : 93). L'écrivain de race se reconnaît à cette solitude radicale. Cela implique aussi – à quoi Flaubert ne pensait guère, car tout le système de la socialisation littéraire contribue à une immense volonté de ne pas savoir de quels ressorts elle joue – que les écrivains se reconnaissent entre eux en tant qu'ils se pensent comme une collectivité d'individus irréductiblement singuliers ; ou, pour le dire autrement encore, en tant qu'ils reconnaissent en chacun de leurs pairs la même exigence, le même souci vital de différenciation. Tous semblables en somme dans l'impératif partagé de ne ressembler à aucun d'entre eux.

Aucun de ces traits – et il y en a d'autres encore – n'est en soi pertinent ; aucun, si marqué qu'il soit, ne décide à lui seul de la figure nouvelle que prend l'Auteur entre 1820 et 1850. La plupart d'entre eux, d'ailleurs, se montrent ici ou là avant cette période, ainsi celui du « poète inspiré » que les classiques ont hérité de l'antiquité ou encore l'éthique du désintéressement, valeur proprement aristocratique des hommes de lettres qui se veulent de grands amateurs non spécialisés avant d'être, en un sens, expression de l'aristocratie que les jeunes bourgeois « *bourgeoisophobiques* » de la Restauration et de l'après-1848 opposeront à l'affairisme et à l'universalisme factice de la classe dominante⁶. Les repère-t-on

6. Gisèle Sapiro rappelle à la suite de Lucien Karpik que « la notion de désintéressement », opposée à « l'intérêt mercantile », est commune, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, aux « professions intellectuelles, notamment

auparavant, ces traits ne sont pas, en tant que tels, porteurs d'une dimension préfiguratrice, parce que c'est l'énergie sociale qui les tirera de leur isolement qui est significative et instauratrice, non les éléments qui seront mobilisés par elle. Ces différents traits, on pourrait être tenté, d'autre part, de les ranger au seul rayon d'une mythologie d'époque, d'une fantasmagorie de l'écriture et de la production artistique, dont l'esthétique du romantisme aurait été, en son surgissement post-révolutionnaire, l'expression d'emblée exaspérée (mais combien plus exaspérée, bientôt, chez Flaubert et, parodiquement, chez Lautréamont). En ce sens, la définition de l'Auteur, telle qu'elle émerge au début du XIX^e siècle, constituerait le pivot de la « mythologie » appelée de ses vœux par Friedrich Schlegel, mélange d'humanisme prophétique et d'idéalisme absolu au nom d'une révélation dans le sujet créateur des principes de la Création. Mais ce qu'il faut bien voir par exemple – et qu'il convient de recevoir comme un principe explicatif –, c'est que la conception farouchement individualiste de l'écriture qui se développe au XIX^e siècle relève d'une sociologie des écrivains modernes. Cette conception individualiste, de même au fond que l'individualisme comme mode de perception du monde social, est un phénomène historique collectif, non seulement parce qu'elle est la chose la mieux partagée du monde des écrivains post-classiques, mais aussi et surtout parce qu'elle est l'extériorisation pratique de ce monde en tant qu'il a été intériorisé par l'ensemble de ceux qui y participent – un monde où l'exception est devenue la règle.

L'imposition de la figure moderne de l'Auteur est évidemment inséparable du processus même de la modernité, celui de l'imposition de l'individu comme forme monadique et essentielle du social, qui s'inscrit dans une histoire longue amorcée à la Renaissance⁷. Pour autant, elle n'en est pas la production ni le prolongement logique, pas plus que l'esthétique des écrivains post-classiques n'est la

les avocats, [qui] s'en réclament pour affirmer la priorité qu'elles accordent à l'honneur sur la fortune dans l'exercice de leur profession [et pour marquer] leur supériorité par rapport aux activités commerciales et par rapport au travail manuel » (2005 : 384 ; voir aussi Sapiro, 2003).

7. On se reportera sur ce sujet à l'étude désormais classique de Dumont (1983) plutôt qu'à l'ouvrage récemment bâclé par Focroulle, Legros et Todorov (2005).

conséquence de l'esthétique classique. Le vrai prolongement de l'esthétique classique et de l'individualisme rationaliste se fait bien plutôt, sous la Restauration, du côté des libéraux, politiquement progressistes et littérairement conservateurs. Le paradoxe est particulièrement frappant qui veut que ce soit les premiers romantiques, proches du Trône et de l'Autel, en rupture avec le désenchantement du monde porté par les Lumières, qui ont relayé en littérature, au compte d'une sensibilité offensive et d'un enthousiasme prophétique, la fiction libérale de l'individu, *homo œconomicus* calculateur rationnel de son propre intérêt, fiction toute construite d'un sujet auto-déterminé et d'une société faite d'une juxtaposition d'atomes – en attendant l'*homo « egonomicus »* de nos modernes propagandes publicitaires. Mais c'est qu'ici encore il n'y a pas relais, mais plutôt translation, et que le tropisme individualiste des romantiques, à vrai dire plus superficiel qu'on ne le croit d'ordinaire, subit l'inflexion de facteurs à la fois plus massifs et plus diffus, qui en modifient considérablement le sens et la portée. C'est dans ce même esprit qu'il convient d'interroger le rapport foncièrement paradoxal que la *doxa* romantique entretient avec la croisade des gens de lettres pour la définition du principe de la propriété des ouvrages de l'esprit et la détermination des règles qui doivent prévaloir en la matière, laquelle a contribué certes à la reconnaissance de l'individu écrivain comme propriétaire de son œuvre et de l'individualisme comme propriété du sujet écrivant, mais dont on ne peut pas déduire mécaniquement le primat que les romantiques vont faire porter sur l'originalité, la singularité et le génie de l'Auteur.

Il suffit pour s'en convaincre et en rendre raison de relire le grand texte que Sainte-Beuve réservera en 1839 à la « littérature industrielle ». Condamnation de l'inflation médiatique du feuilleton d'un côté, mais aussi, au lendemain de la création de la Société des gens de lettres, tentative d'exorciser « le démon de la propriété littéraire » (1999 [1839] : 28) qui lui semble s'être emparé de toute la profession : « Tout le monde peut se dire *homme de lettres* : c'est le titre de qui n'en a point. Les plus empressés à se donner pour tels ne sont pas les plus dignes » (1999 [1839] : 39). Et c'est ce texte encore, dans lequel il faut voir aussi bien une analyse de la situation littéraire du moment que l'un des événements survenus en littérature au cours de la première décennie de la Monarchie de Juillet, qui livre sans paraître y toucher le principe d'explication de

l'imposition de la figure moderne de l'Auteur, de l'agrégation des différents traits dont elle se compose et des considérables effets de prisme qui s'exercent entre 1820 et 1850 sur les valeurs et les processus engagés au siècle précédent, dans un tout autre système de la chose écrite. 1831 : signature collective par les plus grands noms de la littérature du contrat du *Livre des Cent et un* en faveur du libraire-éditeur Ladvocat. 1836 : lancement du journal d'information par abonnement à 40 francs et du roman-feuilleton, au double fronton de *La Presse* de Girardin et du *Siècle* d'Armand Dutacq, bientôt imité avec des fortunes diverses par leurs concurrents. 1838 : lancement par Charpentier de sa bibliothèque de romans de petit format et à bon marché, lui aussi pris en relais par ses concurrents. 1838 : dépôt des statuts de la Société des gens de lettres. 1839 : rédaction par l'éditeur Léon Curmer d'une lettre au jury de l'Exposition industrielle de Paris dans laquelle il définit la figure moderne de l'Éditeur, adepte d'un art plus que d'un métier, attentif aux préférences des lecteurs mais attaché, par des concessions graduelles, à créer un public pour des auteurs. 1839 : publication par Sainte-Beuve de son grand texte dans *La Revue des Deux Mondes*. Bien plus que les professions de foi romantiques sur les pouvoirs innés de la création, dont ils livrent l'explication, ce sont ces grands événements qui importent, leur succession rapide, la direction générale qu'ils indiquent, à savoir la constitution d'un champ littéraire doté non seulement d'un système d'infrastructures de publication et de commercialisation, mais aussi de structures morphologiques, reposant sur l'opposition d'une littérature pour les pairs et d'une littérature pour le marché, mais encore de schémas cognitifs chez les écrivains et de tout un appareil de représentation de l'activité littéraire, qui sont à la fois le produit de ces structures et l'écran idéologique derrière lequel celles-ci sont abritées. C'est un espace partagé, dynamique, dont Sainte-Beuve trace la carte à l'échelle de ce qu'il appelle, le premier, « la chose littéraire » (1999 [1839] : 26), dans lequel s'opposeront non seulement deux littératures, mais deux systèmes de la valeur : d'un côté, la valeur proprement économique liée à la commercialisation des œuvres et héritière, à travers les exigences professionnelles de la Société des gens de lettres, de la croisade d'un Beaumarchais, ce « grand corrupteur », dit-il, qui « commença à spéculer avec génie sur les éditions et à combiner du Law dans l'écrivain » (1999 [1839] : 27); de l'autre, la valeur proprement symbolique, fiduciaire,

s'inscrivant dans le prolongement du processus d'immatérialisation de la valeur amorcé au XVIII^e siècle et qui prend, au XIX^e siècle, à même le livre, la forme de deux signatures, celles de l'Auteur et de l'Éditeur, partenaires d'une opération dont le pouvoir de transsubstantiation dépendra de leur charisme, c'est-à-dire du crédit accumulé par eux dans leur champ d'appartenance auprès de leurs pairs. Le nom de l'Auteur et le nom de l'Éditeur participeront de tout un système d'accréditation réciproque, dont le génie prêté à l'un ou la perspicacité dévouée que l'autre s'attribue seront à la fois le signe et l'enveloppe opaque (Durand et Glinoe, 2005).

Pour cerner les ressorts et la force d'imposition de la figure moderne de l'Auteur, il faut donc renverser la perspective ordinaire, aller de la structure aux agents qui la composent et de ceux-ci à la structure qu'ils font exister, et non de ces agents à cette structure comme s'ils l'avaient produite par le concours de leurs efforts additionnés. L'auctorialité romantique est le produit d'une structure en voie d'organisation, non sa cause. Autrement dit encore, c'est aux mécanismes de formation et aux régularités du champ littéraire, tels qu'ils se mettent en place à partir du premier romantisme et qu'ils se mettent à fonctionner au moment où le romantisme s'impose en doctrine esthétique dominante, qu'il faut demander de rendre raison de l'Auteur moderne, de sa genèse, de ses propriétés tantôt cohérentes, tantôt chaotiques, et des apories dont il est le foyer (Bourdieu, 1992).

Singularité, originalité, charisme, désintéressement, tiraillement entre dévouement missionnaire et contraintes professionnelles, comment ne pas voir sous cet angle que toutes ces propriétés, parmi d'autres, procèdent d'abord de l'exigence de spécialisation ordonnée par un champ en voie accélérée d'autonomisation ? L'Auteur moderne, c'est l'homme de lettres spécialisé ; c'est-à-dire tout le contraire d'un homme de lettres, qui à l'âge classique pouvait être un écrivain, bien sûr, mais aussi un savant, un lettré, un expert de la conversation honnête. L'Auteur, professionnel du langage, producteur d'un style, détenteur d'une signature imaginaire, s'ordonne à un espace qui, au cours du siècle, ne va pas cesser de se balkaniser et de se réduire comme peau de chagrin, comme on le voit pour la poésie par exemple, qui, dans le prospectus de l'*Encyclopédie*, embrassait encore tout le cercle des arts de l'imagination (musique et arts plastiques compris) et qu'on verra, à la fin du siècle, se restreindre au seul domaine du

lyrisme, par exclusions successives de la poésie hymnique, didactique, puis narrative. Par un paradoxe qui n'est qu'apparent, l'Auteur moderne, avec les propriétés qu'on lui a vues, est aussi une figure sociale dont la solitude inexpugnable est inséparable d'une existence collective, d'un être-en-groupe ou du moins d'une conscience de groupe. Ce n'est pas seulement qu'individualisme et existence collective entretiennent une relation de mutuelle implication, du fait que le groupe n'est, au fond, qu'un individu collectif et l'individu qu'un collectif incorporé. C'est aussi que l'Auteur individuel émerge et existe comme un être dans un champ et pour un champ, et qu'il est, pourrait-on dire, un *être au champ*.

« CETTE GÉNÉRATION [...] DEMANDE DES CLOÎTRES », déclare Nodier au seuil du siècle ; il a en tête, dans le contexte de cette formule, l'idéal d'une religion silencieuse, opposée aux planifications de Bonaparte (1806 : 102). Sa métaphore n'en paraît pas moins prémonitoire : tout un système de solidarité et de sociabilité spécifique va se mettre en place dans les années 1820-1830, montrant, par exemple, que le cénacle sera à l'Auteur ce que le salon était à l'homme de lettres : d'un côté, un espace relativement clos et spécialisé, voué à la célébration d'une personnalité charismatique, cercle de lecture déclamée et d'admiration déclarée, d'inculcation doctrinale et de plans de bataille ; de l'autre, un espace relativement ouvert et mélangé, voué à l'agrément des convives et du maître ou de la maîtresse de maison, lieu de conversation et d'échanges mi-intellectuels, mi-mondains⁸. De Hugo à Mallarmé, du cénacle de la rue Notre-Dame des Champs aux Mardis de la rue de Rome, la figure de l'Auteur et la structure du cénacle ne vont pas cesser de se répondre comme deux formes en abyme l'une de l'autre, en attendant les cafés de l'avant-garde, lieu d'une dissolution recherchée de l'Auteur dans un collectif fusionnel et en prise sur la vie. Expression pratique de l'autonomie générale du champ, d'un côté. Mais aussi conséquence de l'augmentation de la population des écrivains, corrélativement à celle du public, qui font de l'exercice littéraire à la fois une profession, qui peut apparaître rentable, et une puissance, qui peut apparaître efficace. L'augmentation du corps des producteurs – liée aussi, au prix de toute sorte de

8. Sur la sociologie des cénacles et les formes de sociabilité littéraire au XIX^e siècle, on suivra avec grand profit les recherches en cours d'Anthony Glinoe (2000) et Vincent Laisney (2004).

dénégations artistes, à la mise en place d'une techno-économie de la publication efficace – est ainsi au double principe, chez les écrivains, d'un esprit de corps, qui les soude dans une représentation commune de leur office et de leur rôle, et d'une exigence de différenciation, qui intime à chacun d'entre eux de se faire un nom, d'être singulier dans une lutte permanente pour l'existence dans laquelle chaque auteur, par son style, chaque cénacle, par son organisation, chaque école, par sa doctrine, se poseront en s'opposant, s'affirmeront en se niant; chacun porté, comme disait déjà Sainte-Beuve, à pratiquer « l'émulation effrénée des amours-propres » et à « s'exagérer son importance » (1999 [1839] : 27-28)

RADICALISATION ET BANALISATION DE L'AUTEUR

Si elle va bien évidemment perdurer et se redéployer jusqu'à nous, la figure symbolique de l'Auteur connaîtra bien des avatars. Son moment de triomphe – en gros le Second Empire pour la France – est bien proche de sa mise en crise. Triomphe du mythe tel qu'il s'incarne dans de puissantes personnalités, dont le spectre de Guernesey à la présence si lourde et obsédante n'est pas la moindre, au sujet duquel Mallarmé écrira, pour dater de son effacement à l'aube du vers libre l'entrée de la poésie dans les grandes turbulences fécondes, qu'« il était le vers personnellement, [confisquant] chez qui pense, écrit ou narre presque le droit à s'énoncer » (2003 : 205). Essor parnassien d'un rapport obsessionnel au métier et au respect des formes, conjoignant aristocratie de l'improductivité, culte de l'échec et valeur du travail. Hystérisation des affres et des jouissances de l'écriture chez Flaubert, ainsi qu'on l'a vu, ou chez le premier Mallarmé. Mais Sainte-Beuve, anticipant Andy Warhol, l'observait dès 1839 : « Avec nos mœurs électorales, industrielles, tout le monde, une fois au moins dans sa vie, aura eu sa page, son discours, son prospectus, son toast, sera auteur. De là à faire un feuilleton, il n'y a qu'un pas. Pourquoi pas moi aussi ? se dit chacun » (1999 [1839] : 31). Il se trompe bien sûr : si l'écrivain peut émarger sans grands frais de génie à la Société des gens de lettres, chacun ne sera *auteur* qu'à la condition d'être reconnu comme tel par ses pairs. Mais il voit bien déjà que le pouvoir d'intrusion des médias et de l'industrie éditoriale, qui a soutenu le sacre de l'Auteur, va aussi entraîner à terme sa banalisation. Nous y sommes.

En dénonçant l'inflation romantique du moi, au nom de la nécessaire impassibilité du discours lyrique, le Parnasse aura constitué sans doute une première offensive. Encore n'a-t-elle atteint que la surface du phénomène, la forme esthétique que la figure sociale de l'Auteur a prise après 1820. C'est au crépuscule du Second Empire, dans *Les chants de Maldoror*, lorsque se feront sentir « de nouveaux frissons [dans] l'atmosphère intellectuelle » (2001 : 268), que s'effectuera, dans le secret de l'anonymat et d'un livre longtemps sans lecteur, un premier travail de sape radical, par une parodie des codes romantiques, certes, mais aussi par une déconstruction cruelle des mécanismes de l'originalité, de la production du texte et de la production textuelle de l'Auteur, mis en évidence comme fiction de l'imaginaire et de l'énonciation. Et c'est par deux fois que Ducasse, signant de son propre nom, enfoncera les clous du cercueil :

La poésie personnelle a fait son temps de jongleries relatives et de contorsions contingentes. Reprenons le fil indestructible de la poésie impersonnelle, brusquement interrompu depuis la naissance du philosophe manqué de Femeys, depuis l'avortement du grand Voltaire (2001 : 368-369).

La poésie doit être faite par tous. Non par un. Pauvre Hugo ! Pauvre Racine ! Pauvre Coppée ! Pauvre Corneille ! Pauvre Boileau ! Pauvre Scarron ! Tics, tics, et tics (2001 : 391).

Comment ne pas évoquer ici Mallarmé consignant avec la mort du père Hugo la mort de l'Auteur, au profit d'une théorie matérialiste de l'écriture poétique, pur espacement de signifiants orchestrés par une structure ?

L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisée; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierres, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase.

Une ordonnance du livre de vers poind innée ou partout, élimine le hasard; encore le faut-il, pour omettre l'auteur : or, un sujet, fatal, implique, parmi les morceaux ensemble, tel accord quant à la place, dans le volume, qui correspond. [...] Quelque symétrie, parallèlement, qui, de la situation des vers en la pièce se lie à l'authenticité de la pièce dans le volume, vole, outre le volume,

à plusieurs inscrivant, eux, sur l'espace spirituel, le parape amplifié du génie, anonyme et parfait comme une existence d'art (2003 : 211).

Mais l'attentat, le coup d'état contre l'Auteur roi est encore ailleurs chez Mallarmé et sous une forme bien plus puissante, consistant à mettre en lumière les « substructions de croyance » (2003 : 74) sur lesquelles s'élève la fiction littéraire, le *nomos* auquel adhèrent préreflexivement, c'est-à-dire spontanément, tous les agents du champ littéraire. Un champ dans lequel, ironisait-il, « la familiarité de confrères, mène à constater [que] personne, dans une situation qui relève du génie, plus que partout et à meilleur droit, ne néglige de se croire l'exemplaire » (2003 : 256-257). C'est que la singularité, la différenciation ou encore « la majoration devant tous du spectacle de soi » (2003 : 215) constituent la loi d'airain du collectif paradoxal que forment les artistes et les écrivains auctorialisés, un collectif où chacun se croit fondé à se penser unique dans l'oubli que cette unicité ne lui est pas attribuée comme un devoir, un privilège ou un attribut inné, mais lui est implicitement prescrite comme une exigence, en ce qu'elle résulte d'une compétition pour la conquête et l'affirmation de sa propre différence. Un passage saisissant de la conférence d'Oxford et Cambridge évoque cette communauté paradoxale, qui entretient en chacun un « besoin d'exception », permet les luttes les plus âpres et encourage les oppositions les plus radicales, par exemple en temps de crise du vers et de compétition entre codes de substitution, mais maintient à l'abri, en l'esprit de chaque citoyen de la cité Littérature, le principe de cette compétition, l'enjeu de ce jeu, véritable indiscuté de toute discussion littéraire, « motif commun » inconditionnellement respecté, à savoir le fait d'être « d'accord, au moins, que ce à propos de quoi on s'entre-dévore, compte » :

Il importe que dans tout concours de la multitude quelque part vers l'intérêt, l'amusement, ou la commodité, de rares amateurs, respectueux du motif commun en tant que façon d'y montrer de l'indifférence, instituent par cet air à côté, une minorité : attendu, quelle divergence que creuse le conflit furieux des citoyens, tous, sous l'œil souverain, font une unanimité – d'accord, au moins, que ce à propos de quoi on s'entre-dévore, compte : or, posé le besoin d'exception, comme de sel ! la vraie qui, indéfectiblement, fonctionne, gît dans ce séjour de quelques esprits, je ne sais, à

leur éloge, comment les désigner, gratuits, étrangers, peut-être vains – ou littéraires (2003 : 72-73)⁹.

Il est frappant en tout cas de constater que c'est dans la poésie saisie par le démon de la théorie critique et dans le roman de facture lettrée, qui ont été les foyers d'agrégation symbolique et de naturalisation des traits constitutifs de l'Auteur, que s'accumulera, dans la seconde moitié du siècle, une énergie de contestation qui portera, en quelque sorte, non tant à donner son congé à l'Auteur qu'à le radicaliser (au sens littéral du terme) en être de langage, mais d'un langage dont il ne serait plus le maître ni le sujet vecteur, mais un opérateur, absent au texte bien que présent aux « anciens calculs » (Mallarmé, 1998 : 373) qui l'instituent en espace proprement textuel : « Sur les crédençes, au salon vide, nul ptyx, / Aboli bibelot d' inanité sonore, / (Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx, / Avec ce seul objet dont le Néant s'honore) (1998 : 37) ».

Ainsi, le « Maître », dans le sonnet en ix, se trouvait déjà mis littéralement entre parenthèses et renvoyé au Styx où s'abolissent les prétentions exorbitantes ; *Un coup de dés* le montrera lâchant la barre d'un navire penché au bord du naufrage, « cadavre écarté du secret qu'il détient » (2003 : 372-373). Voilà bien le paradoxe final de l'auctorialité telle qu'elle s'est imposée en catégorie dominante dans la première moitié du siècle, qui est le paradoxe de sa domination même. Car cette auctorialité, pendant deux générations, aura été dominante à double titre – en ce qu'elle fut d'abord le fait des fractions les plus lettrées du champ littéraire et, ensuite, parce que, ayant émané de ces fractions, elle s'est imposée à tous, jusqu'au dernier des poètes du dimanche, comme norme naturelle et représentation légitime de l'écrivain. Par là s'indique la logique de retournement de la seconde moitié du siècle : l'infatuation du génie individuel et de l'inspiration sacrée deviendra le fait d'une littérature moyenne – de Georges Ohnet à Henri Troyat – au moment où les zones les plus avancées et les plus élitistes du champ s'ordonneront à une conception impersonnelle de la littérature pensée comme activité et non plus comme « chose » de luxe : acte pur congédiant l'Auteur en tant que superstition romantique, en attendant que les

9. Pour un commentaire approfondi de ce passage, voir P. Durand (2005).

avant-gardes réunies dans la tabagie des cafés et l'ivresse de collectifs pratiques ne le congédient à leur tour comme expression esthétique de l'individualisme bourgeois.

BIBLIOGRAPHIE

- BALZAC, Honoré de (1981), « Envoi », *Le prêtre catholique*, parmi les ébauches rattachées à *La Comédie humaine*, t. 12, Castex (éd.), Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)
- BÉNICHOU, Paul ([1973] 1996), *Le sacre de l'écrivain*, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque des idées ».)
- BERTRAND, Jean-Pierre, et Pascal DURAND (2006), *La modernité romantique. De Lamartine à Nerval*, Paris-Bruxelles, Les Impressions nouvelles. (Coll. « Réflexions faites ».)
- BOURDIEU, Pierre (1992), *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil. (Coll. « Liber ».)
- DUMONT, Louis (1983), *Essais sur l'individualisme*, Paris, Seuil.
- DURAND, Pascal (2005), « Les ruses de l'illusion. Le "cas" Mallarmé », dans Jacques DUBOIS, Yves WINKIN et Pascal DURAND (dir.), *Le symbolique et le social. La réception internationale de la pensée de Pierre Bourdieu*, Université de Liège, p. 152-154. (Coll. « Sociopolis ».)
- DURAND, Pascal, et Anthony GLINOER (2005), *Naissance de l'éditeur. L'édition à l'âge romantique*, Paris-Bruxelles, Les Impressions Nouvelles. (Coll. « Réflexions faites ».)
- FLAUBERT, Gustave (1980; 1991), *Correspondance*, t. 2; t. 3, Bruneau (éd.), Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)
- FOCROULLE, Bernard, Robert LEGROS, et Tzvetan TODOROV (2005), *La naissance de l'individu dans l'art*, Paris, Grasset. (Coll. « Nouveau Collège de Philosophie ».)
- GLINOER, Anthony (2000), « La difficulté d'être du Petit Cénacle romantique », *Lieux Littéraires/La Revue*, n° 2, p. 397-418.
- HUGO, Victor (1964), *Odes et ballades*, dans *Œuvres poétiques*, t. 1, Albouy (éd.), Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)
- LACQUE-LABARTHE, Philippe, et Jean-Luc NANCY (1978), *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil. (Coll. « Poétique ».)
- LAISNEY, Vincent (2004), « L'âge des cénacles (I) », *Littératures*, n° 51, p. 171-186.
- LAMMENAIS (1836), *Œuvres complètes*, t. 6, Paris, Daubrée et Cailleux.
- LAUTRÉAMONT/DUCASSE, Isidore (2001), *Les chants de Maldoror et autres textes*, Éditions Steinmetz, Paris, Le Livre de Poche.
- MALLARMÉ, Stéphane (1995), *Correspondance et Lettres sur la poésie*, Marchal (éd.), Paris. (Coll. « Folio ».)

- MALLARMÉ, Stéphane ([1998] 2003), *Œuvres complètes*, t. 1 ; t. 2, Marchal éd., Paris. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)
- MORGAT, Emmanuelle, et Éric MÉCHOULAN (anthologie établie par) (1992), *Écrire au XVIII^e siècle*, Paris, Presses Pocket. (Coll. « Agora ».)
- NODIER, Charles (1806), *Les tristes, ou Mélanges tirés des tablettes d'un suicide*, Paris, Demonville.
- SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin ([1839] 1999), « De la littérature industrielle » (*Revue des Deux Mondes*, 1839), dans Lise DUMASY (textes réunis par), *La querelle du roman-feuilleton. Littérature, presse et politique. Un débat précurseur (1836-1848)*, Grenoble, ELLUG, p. 25-43.
- SAPIRO, Gisèle (2003), « Le principe de sincérité et l'éthique de responsabilité de l'écrivain », dans Eveline PINTO (dir.), *L'écrivain, le savant et le philosophe. La littérature entre philosophie et sciences sociales*, Paris, Publications de la Sorbonne, p. 183-201.
- SAPIRO, Gisèle (2005), « La formation de l'éthique de désintéressement de l'écrivain », dans *Intellektuelle Redlichkeit – Intégrité intellectuelle*, Mélanges offerts à J. Jurt, Heidelberg, Universitat Verlag, p. 383-396.
- SENAUCOUR, tienne de (1804), *Oberman*, Didier (d.), Paris, Le Livre de Poche, 1984.
- SOREIL, Arsene (1946), *Entretiens sur l'art d'écrire*, Bruxelles, Baude (d.). (Coll. « Bien écrire et bien parler ».)
- VIALA, Alain (1985), *Naissance de l'écrivain*, Paris, Minuit. (Coll. « Le sens commun ».)
- VIGNY, Alfred de (2006), *Cinq-Mars*, S. Marchal (d.), Paris, Le Livre de Poche.

L'AUTORITÉ DU ROMANCIER POPULAIRE DANS LA FRANCE DU XIX^e SIÈCLE

Lise Dumasy

Université Stendhal-Grenoble 3

Parler d'auteur, ce peut être parler d'une *fonction construite par l'œuvre* (Couturier, 1995), ou par tel ou tel texte, ou bien d'une *figure historique spécifique*, qui varie dans le temps, dans l'espace et selon les genres. Mais qui dit auteur dit aussi *autorité*, valeur reconnue par l'Institution, la société, ou par une partie de celle-ci qui constitue le lectorat dans sa diversité.

Sous ces trois aspects, d'ailleurs liés, l'auteur du roman populaire au XIX^e siècle est-il le même que l'auteur reçu alors (et bien souvent encore aujourd'hui) comme appartenant  la « grande » littérature, ou encore  la littérature « légitimée » ? S'agit-il d'une seule et même figure ? L'auteur populaire est-il un auteur « littéraire » ? On pourrait en douter  lire certaines appréciations qui se multiplient dès le XIX^e siècle et qui prévalent encore parfois de nos jours¹. La réponse  cette question est liée  la construction historique, idéologique, esthétique de la notion d'auteur et de celle de littérature dans l'espace public moderne post-révolutionnaire.

1. Ainsi Alain Brunn, dans son intéressant recueil de textes sur *L'auteur* (2001) intitule une des sections de son introduction « Les textes sans auteur : littératures populaires », dans lesquels il compte, malgré quelques réticences avisées (« la présence de Dumas, de Dard ou de Simenon est sans doute au moins aussi forte que celle de Flaubert ou de Simon », p. 27), les romans populaires.