



HAL
open science

L'oeuvre ou la vie ?

Philippe Jousset

► **To cite this version:**

Philippe Jousset. L'oeuvre ou la vie?: Balzac au prisme de Proust. Philippe Jousset. L'homme dans le style, et réciproquement, Presses Universitaires de Provence, 2015, L'homme dans le style et réciproquement. hal-01439547

HAL Id: hal-01439547

<https://hal.science/hal-01439547>

Submitted on 18 Jan 2017

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.

L'œuvre ou la vie ?

Balzac au prisme de Proust

Philippe Jousset

« En parlant je montre qu'il y a toujours quelqu'un derrière les mots et c'est de cet intervalle que les langues parlent, d'un « quelqu'un » quelconque mais nécessairement impliqué. »
Georges-Arthur Goldschmidt¹

La question de la condition de l'écrivain liée à la commercialisation de la littérature, où en est-elle aujourd'hui ? La figure de l'écrivain, « sacrée » par le romantisme, n'est-elle plus qu'une espèce en voie de disparition, à protéger donc ? celui-ci se trouve-t-il réduit à n'être qu'un « people », une attraction foraine... ou rien : frappé d'inexistence sociale² ? La situation ne paraît pas brillante : dilution de la chose littéraire dans ses sous-produits, concurrence accrue d'autres media, désintérêt grandissant pour l'objet livre³... En dépit de la survivance des académies, des prix, des commémorations, de la résistance des « fête de la poésie », « journée de l'autobiographie » et autres manifestations subventionnées, la littérature paraît relever d'un anachronisme ou d'une marque de « distinction », qui impressionne de moins en moins toutefois quand elle ne fait pas l'objet d'une franche risée. De même n'est-on plus étonné, en tant qu'enseignants, que les étudiants viennent en cours avec leur ordinateur portable et, grâce à la Wifi, se connectent sur un site où est mise à leur disposition *La Nouvelle Héloïse*, par exemple : ils travaillent sur ce support, sans acheter le livre (ni le lire, il va sans dire) ; la bibliothèque virtuelle est devenue un supermarché, où l'on se sert dans les rayons sans passer à la caisse. Il n'est plus question de *mémoire*, ou si peu, mais souvent de *streaming*, de flux ; le texte existe le temps de la leçon puis s'évanouit. Au XIX^e siècle apparaissait le roman-feuilleton, qui menaçait la « haute littérature » ; aujourd'hui, ce sont les séries télévisées ou la télé-réalité qui l'ont détrônée⁴. En comparant la révolution romantique et la numérique, on songe à la fameuse phrase de Marx évoquant le coup d'État de 1851⁵ : reprenant Hegel, il affirmait que tous les grands événements se répètent pour ainsi dire deux fois, « la première fois comme tragédie, la seconde fois comme farce ». *Tragédie* est un mot fort, *drame* suffirait sans doute, mais avec *farce*, nous sommes peut-être, au contraire, au-dessous de la réalité. Ce qui est frappant, ce n'est peut-être pas tant l'ampleur des changements que leur nature, qui a fait crier beaucoup de Cassandra, ces dernières années, au crépuscule de la littérature⁶. Nous n'ajouterons pas au thrène, mais nous ferons plutôt un peu d'histoire en nous intéressant, en guise d'apéritif, à un ouvrage qui fit époque : le *Contre Sainte-Beuve*.

¹ *A l'insu de Babel*, Paris : CNRS Éditions, 2009, p.54.

² Lire Bernard Lahire, *La Condition littéraire*, Paris : La Découverte, 2006. « On consomme aujourd'hui la voix et l'image de l'auteur sans avoir souvent lu une seule ligne de lui : l'effet charismatique propre à l'écriture ne repose plus sur la lecture, mais sur l'audition et la vision. », écrit Olivier Nora dans « La visite au grand écrivain » (in P. Nora [dir.], *Les Lieux de mémoire*, t.II, vol.3, Paris : Gallimard, 1986, p.582).

³ Voir *Après le livre* de François Bon (Seuil, 2011) qui explore l'univers de cette « grande galaxie noire et ouverte du Web » et fait plus que s'en accommoder. Certains pensent qu'on en reviendrait ainsi à une situation ancienne : « Avec des textes désormais tenus à l'écart de toute version définitive, puisqu'il est constamment possible de les remanier, et soumis aux aléas de l'identité auctoriale du « copier/coller », la diffusion de différentes formes de discours par la toile électronique mondiale vient sans doute de replacer l'hypermodernité dans une situation comparable à celle des poèmes grecs largement attachés à une tradition orale. » (Claude Calame, « Masques énonciatifs, déixis, intertextualité dans la tradition poétique grecque », in John Pier & Francis Berthelot (dir.), *Narratologies contemporaines. Approches nouvelles pour la théorie et l'analyse du récit*, Paris : Éd. des Archives contemporaines, 2010, p.152)

⁴ Le narrateur du roman d'un écrivain respectable, Robert Powers, vantait la « perfection » de ces séries, parlant d'elles comme « the best writing by committee since the King James Bible. » (*Generosity*, New York : Picador, 2009, p.37)

⁵ Karl Marx, *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte* (1852) ; il présente le coup d'État de 1851 comme la « deuxième édition du 18 Brumaire ».

⁶ Dans « Du destin non écrit de la littérature » (*Critique*, 727, décembre 2007), je me réfère à quelques parutions récentes sur ce thème.

Portrait de l'écrivain en être à part

Proust a écrit le *Contre Sainte-Beuve* dans les années 1908-1909, mais il ne fut publié qu'à titre posthume, en 1954. Il marque incontestablement une césure dans l'attitude de la critique. Aussi voudrions-nous examiner rapidement quelques-uns des chefs d'accusation du procès que Proust intente, d'outre-tombe, à l'auteur des *Lundis*. La doxa critique a manifestement donné raison à Proust, jusqu'à avant-hier au moins ; l'on assiste en effet à une sorte de « retour du refoulé » – nous faisons allusion à l'intérêt renouvelé, dans les études littéraires, pour l'auteur, auquel la vogue de l'autofiction n'est sans doute pas étranger, à moins qu'ils ne soient les symptômes d'un même phénomène. On peut toutefois se demander ce que devient cette querelle des anciens contre les modernes, un peu simplifiée car unilatérale, dans le contexte qu'on nous décrit de la dévaluation générale de la littérature. On sait que le principal grief que Proust articule contre Sainte-Beuve concerne la corrélation de l'œuvre et de l'individu.

Sainte-Beuve est en général deux fois disqualifié :

- 1) pour abus de personnalité, fragilité d'une position assurée sur rien d'autre que son appréciation, transformée en magistère, émise à partir d'une idée intemporelle des Lettres, monde fermé, autosuffisant (si l'on y inclut l'aspect « mondain », *i.e.* les Lettres et leur monde, celui de la culture, mais plus largement celui de la sociabilité – qui n'est pas la « société »⁷).
- 2) le deuxième angle d'attaque, qui est plus spécifiquement celui de Proust, vise le critique en ce qu'il aurait mêlé abusivement la vie privée des auteurs et la vie des œuvres, faisant bon marché de leur autonomie, de ne pas s'être tenu à une « critique interne » des œuvres, à ce qu'on n'appelle pas encore leur littérarité⁸.

Ces deux erreurs seront « réparées » au vingtième siècle : par la critique de caractère sociologique (sociocritique), l'école bourdieusienne en particulier⁹, et par la critique d'obédience structuraliste et, plus largement, formaliste¹⁰.

Nous nous arrêterons ici non pas au cœur de la démonstration proustienne mais aux seuls développements que Proust consacre à Balzac dans ce *Contre Sainte-Beuve*, et qui ne sont pas la partie la plus robuste de son argumentation, raison pour quoi, peut-être, on trouve dans ces réflexions des saillies d'idées plus subtiles, qui percent sous la carapace défensive ou apologétique.

La pierre angulaire de la thèse de Proust tient dans l'affirmation que « notre personne morale se compose de plusieurs personnes superposées ». On pourra difficilement le contredire là-dessus mais, à partir de cette affirmation indiscutable, il extrapole cette fameuse ontologie, ou psychologie, des deux *moi* : il y aurait d'une part un homme ordinaire et d'autre part un génie, qui logeraient dans un même corps, mais ils s'ignoraient pour ainsi dire l'un l'autre – mythologie renouvelée de celle des deux corps du roi¹¹.

⁷ Le *Contre Sainte-Beuve* n'en demeure pas moins un exercice individuel où une personne privée, elle-même reconnue comme écrivain, compétente et praticienne donc, à l'écart (relatif) de l'Institution, se prononce en son nom personnel, en vertu de ses connaissances, de son goût, de ses conceptions (dont la prétention, en bon kantisme, vise une certaine universalité), qu'il cherche à faire partager, par raison argumentative, à d'autres personnes privées.

⁸ Alain Vaillant rappelle les principes de la méthode beuviennne (« systématiquement caricaturée et méconnue, depuis la publication du *Contre Sainte-Beuve* ») ainsi que ceux de ses cadets, Taine et Brunetière, dans son *Histoire littéraire* (Paris, Armand Colin, 2010, p.69 et stes).

⁹ Voir notamment *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris : Seuil, 1992. « Cette coupure artificielle [entre un moi social et un moi créateur] a été la doxa universitaire », confirme Isabelle Serça, que l'outillage de l'Analyse du Discours notamment, invite à penser différemment (« La paratopie de l'écrivain Proust », in R. Amossy & D. Maingueneau [dir.], *L'analyse du discours dans les études littéraires*, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2003, p.295-296).

¹⁰ Vincent Kaufman voit dans ce qu'il appelle le « théorique-réflexif » un symptôme de la crise dans laquelle plonge, dans les années 1960, la culture du livre et de l'imprimé ; il soutient néanmoins que la théorie littéraire a représenté « un moment de résistance à l'avènement d'une société « spectaculaire » » dans laquelle le sens, la fonction et la place de la littérature ont été dévalorisés, mais que « les opérations anticipées par la théorie se sont beaucoup moins réalisées dans le champ de la littérature, actuellement de plus en plus verrouillé par les exigences du marché et de l'univers cathodique, que dans celui des médias numériques (*La faute à Mallarmé. L'aventure de la théorie littéraire*, Paris : Seuil, 2011, p.198, 11, 220)

¹¹ Par allusion au classique d'Ernst Kantorowicz, *Les Deux corps du roi*, tr. Fr., Paris : Gallimard, 1989. Proust se trouverait des avant-courriers illustres, Sade par exemple : « Il faut, disent ces ostrogoths, chercher l'honnête homme dans l'écrivain. C'est

Toutefois, lorsqu'il aborde Balzac, Proust affirme au contraire qu'il n'y a pas, dans ce cas particulier, « à séparer sa correspondance de ses romans ». Il ajoute même qu'il « n'y avait pas démarcation entre la vie réelle (celle qui ne l'est pas à notre avis) et la vie de ses romans (la seule vraie pour l'écrivain). » Comment comprendre cette contradiction, au moment même où il réaffirme sa dichotomie de principe entre existence privée et « vraie vie », comme il dira dans le *Temps retrouvé*, celle de l'œuvre, la seule qui vaille. Hypothèse : Balzac forme une exception. Ou bien – et c'est plutôt cette ligne que défend Proust – Balzac est un auteur impur, où le départ entre vie et œuvre manque absolument de tranchant, ce qui exclut le romancier de la « haute littérature ». L'expression est de lui, et cette phrase également : « *Aussi continuerons-nous à ressentir et presque à satisfaire, en lisant Balzac, les passions dont la haute littérature doit nous guérir.* »

Nous ne contesterons à personne le droit d'adhérer à ce genre de hiérarchie de la littérature en haute et basse. Mais tous les commentaires de Proust se montrent beaucoup plus avisés que ce jugement auquel l'entraîne, voire le contraint, sa thèse de base¹². Il est obligé, en particulier, mais sans avouer cette palinodie, non seulement de concéder *pratiquement*, c'est-à-dire sur le cas de Balzac, romancier de piètre accomplissement, qu'un ouvrage littéraire est, comme le définissait l'ennemi Sainte-Beuve, un ouvrage « où il entre de tout », cette totalité entraînant un mélange de milieux, de langages, de tons, etc., mais il doit aussi concéder (idée beaucoup plus féconde, beaucoup plus neuve) qu'il existe une rétroaction de l'idéalité, de l'imaginaire, sur la réalité telle que les romans de Balzac donnent « une sorte de valeur littéraire à mille choses de la vie qui jusque-là nous paraissaient trop contingentes¹³ ». Ainsi, non seulement la vie privée n'est-elle pas séparée de la vie de l'œuvre, mais celle-ci nourrit celle-là, se reverse sur elle, l'irrigue, la fait signifier. Grâce à la fiction, un individu quelconque *se vit* comme un personnage balzacien au nom de certaines ressemblances ou affinités qu'il entretient à l'égard, ou projette sur, telle créature de ses romans ; il « participe, explique Proust, à une situation en quelque sorte littéraire et qui prend par là quelque beauté¹⁴ ». Proches de la thèse wildienne de l'imitation de l'art par la nature, nous voici, dans la même proportion, éloignés de la courte fable des deux moi et, très opportunément, sortis de la bulle où vivaient enchaînés bien que si absolument séparés le génie et l'homme sans qualités, pour penser, hors de tout manichéisme, de toute simplification, les rapports fort troubles, emmêlés, capillaires, de la réalité et de la fiction, que le concept de « posture » par exemple s'efforce aujourd'hui de cerner, du côté de l'auteur¹⁵. C'est une boucle qui se dessine en réalité, comme dans le cas de Jack l'Éventreur qu'évoque Raphaël Baroni, passé du statut de personnage réel à celui de personnage fictif, avant d'être réinvesti comme modèle pour de nombreux tueurs en série contemporains. Ce que l'on rencontre dans un texte, en guise d'auteur, soutient-il plus généralement, « c'est la dimension essentielle de la part mondaine de l'auteur qui s'insinue dans le texte, quelque chose de transférable de la vie à l'œuvre, et pour le lecteur, récupérable de l'œuvre à

l'homme de génie que je veux dans l'écrivain, quels que puissent être ses mœurs et son caractère » (Notes littéraires, *Œuvres complètes du Marquis de Sade*, t.11, Paris : Pauvert, 1991, p.21).

¹² D'accord avec Yves Ansel pour considérer qu'« il n'est pas vrai qu'il y a un « abîme » *absolu* entre « l'homme du monde et « l'écrivain ». (...) la question « Était-il [l'auteur] riche, était-il pauvre ? », est une question très pertinente, littéralement *capitale* » (Albert Camus *totem et tabou. Politique de la postérité*, Rennes : PUR, 2012, p.58). Le commentaire que Bernard Lahire consacre au *Contre Sainte-Beuve* nous paraît plus qu'indulgent, et sa réserve involontairement cocasse : « une fois débarrassée de sa conception hiérarchique et de sa tendance dichotomique à ne percevoir que des différences entre le moi littéraire et le « moi extérieur », écrit-il – mais c'est justement la prémisse sur quoi tout le raisonnement se fonde ! – « l'analyse proustienne se révèle un véritable petit joyau théorique pour saisir la pluralité interne des acteurs sociaux. » (*L'homme pluriel. Les ressorts de l'action*, Paris : Nathan, 1998, p.43 s.)

¹³ Jérôme Meizoz, dans « Ethos et posture d'auteur » (in J.-M. Adam & U. Heidmann (éds.), *Sciences du texte et analyse de discours*, Genève : Slatkine Erudition, 2005, p.181 s.), prend en considération à la fois les aspects discursifs et non-discursifs de l'ethos.

¹⁴ Voir la notion de « fiction vécue », à propos de J.-J. Rousseau, chez J. Starobinski, *La Transparence et l'Obstacle*, Paris : Gallimard, 1971.

¹⁵ La notion de *posture* entend prendre en compte à la fois la mise en scène intentionnelle de l'écrivain, et la position réellement occupée par un auteur dans l'espace des positions littéraires du moment : Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève : Slatkine Erudition, 2007. De nombreux romanciers contemporains « surjouent la médiatisation de leur personne et l'incluent à l'espace de l'œuvre : leurs écrits et la posture qui les fait connaître se donnent solidairement comme une seule *performance*. » (p.20) L'ouvrage inachevé de Norbert Elias, *Mozart. Sociologie d'un génie* (trad. J. Etoré et B. Lortholary, Seuil, 1991) est une magistrale démonstration de ce qu'« une personne ne se compose pas de tiroirs séparés dont l'un serait celui de l'artiste, l'autre celui de l'individu humain. » (p.136)

la vie¹⁶. » Si l'on distingue, pour simplifier, trois instances, comme le fait Dominique Maingueneau – la *personne* (l'être civil), l'*écrivain* (la fonction-auteur dans le champ littéraire) et l'*inscripteur* (l'énonciateur textuel) – la notion de posture vise à aborder ensemble, en croisant les données, « les conduites de l'écrivain, l'ethos de l'inscripteur et les actes de la personne. » Cela, comme l'explique l'un des défenseurs de cette école critique, « permet, par exemple, de comprendre la relation complexe entre Michel (narrateur du roman *Plateforme*), Michel Houellebecq (l'écrivain en public) et Michel Thomas, le citoyen français qui se fait appeler, en littérature, Houellebecq¹⁷. » Pour obtenir une vue plus fidèle de la situation, même schématique, il faudrait se livrer au même type de théorisation du côté du lecteur.

De la nullité du style, de l'individuation et de l'aura

La conception que Proust se fait du style entre dans l'évaluation qu'il fait de Balzac. « Le style, avance-t-il, est tellement la marque de la transformation que la pensée de l'écrivain fait subir à la réalité, que, dans Balzac, il n'y a pas à proprement parler de style. » La comparaison avec Flaubert s'impose, évidemment en cet endroit :

Dans le style de Flaubert, par exemple, toutes les parties de la réalité sont converties en une même substance, aux vastes surfaces, d'un miroitement monotone. Aucune impureté n'est restée. (...) Dans Balzac au contraire coexistent, non digérés, non encore transformés, tous les éléments d'un style à venir qui n'existe pas.

Autrement dit, le style réduit l'hétérogénéité, filtre à travers un prisme unique, de nature verbale, ce qu'il incorpore, ce qu'il « phrase » dirait Lyotard ; c'est une forme de polissage, de ponçage dans le cas de Flaubert, qui transforme tous les matériaux dont il se sert et qu'il met en œuvre au bénéfice d'une qualité unificatrice, homogénéisante, qui fond le discours dans une espèce de gelée, luisante à défaut d'être nourrissante¹⁸. Il aura manqué à Balzac, aux yeux de Proust, de soigner le vernis. S'il restait un doute, à l'égard de cette nécessaire stylisation, que Balzac fût un écrivain de deuxième catégorie, on s'en convaincra d'après cette déclaration :

Balzac se sert de toutes les idées qui lui viennent à l'esprit, et ne cherche pas à les faire entrer, dissoutes, dans un style où elles s'harmoniseraient et suggèreraient ce qu'il veut dire. Non, il le dit tout simplement (...) Ne concevant pas la phrase comme faite d'une substance spéciale où doit s'éliminer et ne plus être reconnaissable tout ce qui fit l'objet de la conversation, du savoir, etc.

Énoncé assez extraordinaire dans son « idéalisme » qui illustre on ne peut mieux ce que Jacques Rancière a nommé l'âge du style¹⁹. Chez Proust, le style ne mérite son nom qu'à posséder cette qualité volontaire et cette vertu abrasive avant tout, qui gomme l'origine composite des matériaux qu'il se propose de façonner et auxquels il impose sa marque identifiable, sa signature²⁰. Cette thèse, en adoubant l'idéologie flaubertienne du style, en l'universalisant théoriquement, marque le point de renversement de la conception romantique, ou plutôt de la substitution des fondements de celle-ci : le principe « génial » est toujours présent, mais il est transporté de la personne au texte, l'individu se sacrifie à l'écrivain qui se transfuse dans le texte, éventuellement sous la forme sublimée de l'impersonnalité. Toute la descendance critique qui en découle, et qui continue cette

¹⁶ Raphaël Baroni, *L'œuvre du temps*, Paris : Seuil, 2009, p.54, 164.

¹⁷ Jérôme Meizoz, *La Fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève : Slatkine Erudition, 2011, p. 84. Dans une veine plus polémique, Henri Meschonnic fustige « l'opération Sainte-Beuve », qui consiste à confondre l'homme et l'œuvre, aussi bien qu'à les séparer pour « sauver » l'œuvre (*Politique du rythme, politique du sujet*, Lagrasse : Verdier, 1995, p.511-512).

¹⁸ Au contraire, chez Buffon : « Un grand écrivain ne doit point avoir de cachet ; l'impression du même sceau sur des productions diverses décèle le manque de génie » (*Correspondance*, H. Nadault de Buffon [éd.], 1860, I, p.95, rééd. Genève : Slatkine, 1971)

¹⁹ Voir Jacques Rancière, *La parole muette*, Paris, Hachette, 1998.

²⁰ Exactement aux antipodes d'un Proust dont il est à la fois grand connaisseur et grand amateur, Gilles Deleuze affirme que « Balzac brise la langue en autant de langues que de personnages, de types et de milieux. Au point qu'on pourra dire : « il n'y a pas de style », mais ce non-style est précisément le grand style, ou la création du style à l'état pur. » (*Deux régimes de fous*, Paris : Minuit, 2003, p.344) Voir Véronique Bergen, « L'équivalence du style et du non-style chez Deleuze » in Adnen Jdey (dir.), *Les styles de Deleuze*, Bruxelles : Les Impressions nouvelles, 2011.

idéologie, entérinera le credo²¹.

Dans son *Contre Saint Proust*, Dominique Maingueneau²² a fait le procès des attendus du réquisitoire de Proust. Contre la conception « tour d'ivoire » (ou cabinet de liège) de la création, il rappelle que l'écrivain n'est pas seul au monde, ne s'engendre pas par parthénogenèse ni n'a le pouvoir de définir les conditions d'exercice de l'énonciation littéraire ; les énoncés, d'emblée, vivent au milieu du monde et des autres textes, non pas à l'écart, et dépendent d'institutions de parole et d'instances de légitimation. D. Maingueneau rappelle que si l'âge du Style « rêve d'œuvres déliées de toute utilité », il n'en allait pas ainsi avant le XIX^e siècle. Le romantisme avait donné la primauté à ce qu'il nomme le *champ*, « organisant la production autour des conflits entre positionnements, aux dépens des codes partagés et de la soumission à une mémoire » ; aujourd'hui, nous entrerions dans un régime différent « où c'est *l'archive* qui joue le rôle dominant : normes et conflits esthétiques cèdent devant une création qui se nourrit de mille manières du Thesaurus des œuvres passées », avec pour conséquence que « la relation entre la littérature et le monde contemporain s'affaiblit au profit de celle entre la littérature et le patrimoine littéraire²³. » Nous ne résumerons pas les développements de l'ouvrage, nous retiendrions seulement qu'il propose, « au lieu de replier les œuvres sur l'intériorité de leur créateur ou la littérature sur l'intransitivité d'un Corpus d'exception », « d'assumer l'ordre du discours », c'est-à-dire principalement « de faire pénétrer l'institution au cœur de l'énonciation²⁴ », autrement dit encore : de rompre l'ensorcellement du face-à-face texte/auteur et de replonger la parole du texte dans le concert d'où elle a émergé et qui l'a rendue possible. La nouvelle configuration disposée par le cyberspace contribue de manière déterminante à transformer le régime de toute communication et notre manière de la penser, pour ce que, par exemple, « il n'y a pas de commensurabilité immédiate entre une œuvre du patrimoine littéraire et les résultats des parcours qu'opèrent des logiciels sur des bases de données hypertextuelles ». Et ses derniers mots sont pour dire que « La Littérature n'est pas la seule forme que puisse prendre l'activité littéraire », et qu'il faut bien en tirer lucidement les conséquences²⁵.

Si nous ne souscrivons pas à tous ces constats et à leurs conséquences, il n'est pas niable cependant que la notion de littérature, aux contours déjà incertains, connaît aujourd'hui une forme de dissémination, sinon de dissolution. Sur un thème comme celui-ci, on ne peut pas ne pas se souvenir de l'essai pionnier de Walter Benjamin (qui date de 1935, mais n'a été publié que vingt ans plus tard), *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, au centre duquel est la notion d'*aura*. W. Benjamin défendait l'idée que les techniques de reproduction de masse ont contribué à la déperdition de l'*aura* propre à une œuvre unique, à présent que celle-ci est susceptible d'être reproduite *ad libitum* et déclinée en d'infinis sous-modèles. Ou, plutôt, démembrée, éparpillée aux quatre vents de la Toile. Ce qui se perd dans l'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique c'est l'*aura* de l'œuvre, son *hic et nunc* ; elle est désormais partout et nulle part. C'est bien sûr avant tout à la photographie et au cinéma que W. Benjamin pensait dans les années 1930. Pas plus que D. Maingueneau, W. Benjamin ne se montre nostalgique du déclin de l'*aura* ; pour lui, la perte de l'*aura* ne signifie pas la disparition de l'œuvre d'art mais au contraire son véritable avènement, sa sortie hors la chrysalide du sacré. Avec la littérature et, au-delà, avec l'ensemble de ce que D. Maingueneau nomme les « discours constituants », ce sont les questions relatives au charisme, à l'Incarnation, à la prophétie, à l'inspiration qui se posent dans toute leur acuité. Que devient cette « autorité » de laquelle on se prévaut (par délégation) pour parler et au nom de laquelle

²¹ Contre une manière, française soupçonne-t-il, d'imaginer le style, le plus souvent dans le cadre trop étroit de la phrase, Pierre Jourde propose très opportunément d'étendre cette notion à ce qu'il appelle *l'univers formel* distinctif d'un écrivain, lequel comprend constructions narratives favorites, rythmes, figures récurrentes, sens particulier de l'économie du récit, etc. (*Géographie intérieure*, Paris : Grasset, 2015, p. 205)

²² Dominique Maingueneau, *Contre Saint Proust ou La fin de la littérature*, Paris : Belin, 2006.

²³ *Ibid.*, p.58-59, 157. C'est un triple décentrement que pointe D. Maingueneau : « de la conscience créatrice vers le discours littéraire, du monopole d'approches fondées sur une relation herméneutique vers la coexistence avec des approches relevant des sciences humaines et sociales, de l'absolu de la Littérature vers une configuration historiquement datée de l'activité esthétique. » (p.175)

²⁴ *Ibid.*, p.176.

²⁵ *Ibid.*, p.119, 177.

on est écouté dans ce nouvel univers ?

La tentation est forte, en effet, dont attestait Roland Barthes lui-même, de vouloir que le cadavre bouge encore ; dans la pratique savante, à mesure que la « science » disqualifie l'homme-écrivain en lequel reconnaître un semblable, croît la nostalgie :

il y a peut-être en l'homme une *faculté de littérature*, une énergie de parole (...) faite, non d'inspirations ou de volontés personnelles, mais de règles amassées bien au-delà de l'auteur. (...). On imagine les sacrifices qu'une telle science pourrait coûter à ce que nous aimons ou croyons aimer dans la littérature quand nous en parlons, et qui est souvent *l'auteur*. (...) on veut à tout prix faire parler le mort ou ses substituts, son temps, le genre, le lexique, bref tout le *contemporain* de l'auteur, propriétaire par métonymie du droit de l'écrivain passé sur sa création²⁶.

Ce n'est pas ici le lieu d'approfondir ce questionnement, mais Barthes nous est témoin – et sur la photographie justement – que l'aura n'est pas morte, en tant qu'elle dépend avant tout du regard porté sur l'objet. C'est ce regard qui peut faire de n'importe quelle image une « icône ». C'est du rapport que nous entretenons aux textes que dépend leur valeur, quand bien même l'institution se refuse de s'en porter caution. Il ne s'agit pas de ranimer la valeur sacrée de la littérature, en faisant des écrivains des pythies ou de la littérature une religion révélée, ni de renvoyer purement et simplement la littérature à l'institution, mais, comme le dit justement D. Maingueneau de saisir que, bien que Gustave Flaubert ne soit pas la même instance que le narrateur de *Salammô*, « il n'en demeure pas moins qu'on doit s'interroger sur ce qui les lie », ou encore que le mondain qu'est Proust participe en fait, *volens nolens*, « de l'économie subtile qui permet d'écrire *La Recherche du temps perdu*²⁷. » La littérature n'existe plus si on tient qu'elle se suffit à elle-même, en dehors de ceux qui la font et de ceux qui la lisent, eux-mêmes pris dans toutes sortes de relations qui sont, mais pas uniquement, pratiques, politiques, sociales ou idéologiques.

Il faudrait donc reprendre cette question de « l'homme-et-l'œuvre », privilégiée par le romantisme²⁸ puis discréditée, pour proposer une promotion générale de la notion d'*individuation*. Michel Foucault, par exemple, entendait mettre en œuvre cette idée que

quelqu'un qui est écrivain ne fait pas simplement son œuvre dans ses livres, dans ce qu'il publie, et que son œuvre principale, c'est finalement lui-même écrivant ses livres. Et c'est ce rapport de lui à ses livres, de sa vie à ses livres, qui est le point central, le foyer de son activité et de son œuvre²⁹.

C'est bien, à notre sens aussi, une telle dynamique qu'il vaut la peine de chercher à ressaisir : ni l'œuvre « dans son immanence », ni l'auteur idiotique, ni tant même les rapports de l'auteur et de son œuvre³⁰, mais les relations qui font comprendre la cohérence de l'individu et de ses œuvres dans l'unité en construction d'une « œuvre-vie », laquelle n'achève de prendre sens que par rapport à celle du lecteur³¹. Ne pas hypostasier le texte (selon une tendance qui a prévalu ces dernières

²⁶ Roland Barthes, *Critique et vérité*, Seuil, 1966, Points Essais, p. 63.

²⁷ Dominique Maingueneau, *Contre Saint Proust*, op. cit., p.70, 76. Il renverse en quelque sorte le problème en présumant que c'est la création qui suppose l'invention d'un mode de vie susceptible de rendre possible l'émergence d'une œuvre : « pour pouvoir écrire à la fin de *La Recherche du temps perdu* que la seule vie véritable, c'est l'Art, Proust a dû tisser dans sa vie la toile d'habitudes, de gestes à la mesure du texte où devait surgir une telle affirmation. » (p.75)

²⁸ Elle possède une vénérable ancienneté si, comme le rappelle Alain Vaillant, on doit le schéma tripartite traditionnel - la vie de l'auteur, l'œuvre et sa réception – au poète Guillaume Colletet, protégé de Richelieu (*L'Histoire littéraire*, op.cit., p.33).

²⁹ On trouverait chez **Maurice Merleau-Ponty** une tentative de haut vol, sur Paul Valéry et Stendhal, de comprendre les rapports homme-œuvre : ***Recherches sur l'usage littéraire du langage***. Cours au Collège de France édités par B. Zaccarello et E. de Saint-Aubert, Genève : Mêtis Presses, 2013, notamment p.156 s.

³⁰ Voir la tentative, pas complètement convaincante, menée par Bernard Lahire, de mettre en œuvre un concept de « biographie sociologique » : *Franz Kafka. Eléments pour une théorie de la création littéraire*, Paris : La Découverte, 2010.

³¹ Toute une partie de la critique contemporaine s'intéresse à ces questions, tentant de mettre un peu de clarté parmi ces notions concurrentes d'éthos, d'image d'auteur, de posture, de positionnement, etc. « Une fois achevée la « vie », observe Michel Deguy à propos de Rimbaud, le texte (œuvre) et la vie s'égalisent, passent l'un dans l'autre, s'échangent ; (...) ces deux « termes », nous les retrouverons écrits (...) en continuité de contexte avec l'époque, les autres textes, les événements : tout cela : de l'écrit. »

décennies mais qui reflue depuis quelque temps déjà) ni non plus surestimer son auteur comme tel, mais tenter d'appréhender cette chimère de texte et d'auteur, et nous occuper par-dessus tout de la valeur que l'œuvre peut prendre pour nous qui la lisons grâce aux traces d'un destin, d'une aventure, qui rendent ceux-ci lisibles et partageables³².

(« Aujourd'hui Rimbaud », enquête de R. Munier, *Archives*, n°160, Paris : Minard, 1976, p.39)

³² « L'objet de la critique littéraire ordinaire, notait Jacques Dubois, est en fait un auteur-texte. » (*L'institution de la littérature*, 1978, éd. rev. et corr., Bruxelles : Éd. Labor, 2005, p.224)