HAL
open science

Construction de l'auteur aux époques moderne et contemporaine : enjeux éditoriaux, enjeux interprétatifs

François-Ronan Dubois

To cite this version:

François-Ronan Dubois. Construction de l'auteur aux époques moderne et contemporaine : enjeux éditoriaux, enjeux interprétatifs. Construction de l'auteur aux époques moderne et contemporaine : enjeux éditoriaux, enjeux interprétatifs, Jun 2013, Grenoble, France. halshs-00833514

HAL Id: halshs-00833514

https://shs.hal.science/halshs-00833514v1

Submitted on 12 Jun 2013

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.

François-Ronan Dubois
Intervention à la journée doctorale de l'UMR LIRE
2013

Construction de l'auteur aux époques moderne et contemporaine : enjeux éditoriaux, enjeux interprétatifs

Je me propose ici de décrire les fondements sur lesquels est bâtie une grande partie de mon travail de recherche, fondements qui, du reste, ne sont pas toujours des plus solides : il s'y mêle aux faits et aux remarques, aux principes méthodologiques et à la description de certains objets, des questions et parfois des apories, que je me contente assez lâchement de signaler plutôt que de résoudre. On verra que ma méthode est à la fois théorique et historique : théorique, parce que son ambition est d'établir des concepts abstraits susceptibles de rendre compte d'objets concrets assez différents, historique, parce qu'elle procède souvent par un examen circonstancié de quelques phénomènes marquants.

Le corpus qui supporte l'investigation dont je vais parler ici est très varié : il regroupe des œuvres littéraires, des textes savants, des productions de l'industrie audiovisuelle contemporaine, comme le cinéma d'animation ou la télévision, parfois simplement des énoncés courants ou typiques. Cette variété, je l'ai appelée transmédiatique, et c'est une utilisation assez particulière, même très personnelle, du terme. Je n'aurai pas le temps de revenir ici sur ce choix lexical ni sur toutes les raisons qui m'ont poussé à sortir du seul domaine littéraire. Je voudrais seulement faire remarquer, pour l'heure, que ce qui peut paraître atypique s'ancre finalement dans une certaine tradition française.

Je pense par exemple à Barthes et Foucault. Barthes, dans les *Mythologies*, Foucault dans une grande partie de son œuvre, par exemple dans *Les Mots et les Choses*, *La Volonté de savoir* ou *Surveiller et Punir*, supposent que la manière dont une culture/une épistémè/une société, selon le terme que l'on élit, organise ses produits médiatiques est, dans une certaine mesure, relativement indifférente à l'aspect formel des produits en question ou, pour le dire mieux et plus exactement, que les aspects formels peuvent être transversaux à des supports matériels variés et qu'en de certaines circonstances, une voiture se comporte comme un texte.

Cette belle transversalité est en fait très dissymétrique, dans la mesure où il n'arrive jamais, dans les textes théoriques de cette époque, que le texte se comporte comme une voiture. Particulièrement symptomatique à ce titre cette contribution de Derrida à l'acte de naissance du *nuclear criticism*[1] où l'on peut lire que la bombe nucléaire est un phénomène « fabuleusement textuel ». Ainsi est-ce le textualisme, par exemple, qui domine encore largement les études sur les séries télévisées, comme l'a suggéré il y a quelques années Glen Creeber[2].

Cette position est loin d'être irréprochable et, d'ailleurs, je suis loin moi-même de la partager, mais elle offre le mérite fondamental de rapprocher ces objets apparemment divers dont il était d'abord question et d'en faire l'expression d'autres problèmes, qu'ils expriment ensemble avec leurs propres inflexions. Ces problèmes ne se débusquent pas seulement dans ce que les objets en disent, c'est-à-dire dans les thèmes ou le contenu, mais encore dans la manière dont ils s'organisent, sont organisés, produits, distribués, commentés dans l'espace culturel qui est d'abord le leur et dans ceux où ils sont implantés au gré de l'histoire et de la géographie.

Parmi les phénomènes qui s'expriment là, celui de l'auctorialité est remarquable. Ce que j'entends par auctorialité, c'est le résultat d'un geste d'attribution, d'abord : le fait de dire que tel objet a été produit par telle personne. C'est ensuite, dans la chaîne de notre raisonnement, mais enfin, dans l'ordre des concepts, la croyance en la nécessité ou tout du

---

[1] Derrida, Jacques. « No Apocalypse, Not Now : Full Speed Ahead, Seven Missiles, Seven Missives ». *Diacritics* 14.2 (1984) : 20-31.

[2] Creeber, Glen. « The Joy of Text ? Television and Textual Analysis ». *Critical Studies in Television* 1.1 (2006) : 81-8.

moins l'opportunité : qu'il faille qu'un objet soit attribué. Ce sont enfin les effets de ce geste : la transformation de l'objet en œuvre, de son producteur en auteur, de son discours en texte susceptible d'être approprié, imputé et interprété. En fait, l'auctorialité se joue à bien des niveaux de l'organisation culturelle. On peut essayer d'en repérer quelques-uns.

Niveau juridique : l'appropriation

Le plus simple de ces niveaux est indubitablement le niveau juridique. C'est aussi, peut-être, le plus général : il y a des situations d'auctorialité qui se situent seulement au niveau juridique, c'est-à-dire des objets qui, par exemple, ne sont pas interprétés, qui ne deviennent pas des œuvres. C'est à peu près la même chose juridiquement que de posséder un brevet pour une formule chimique et une exclusivité sur un roman. Cela ne veut bien sûr pas dire que tout a toujours été sans problème du côté de la propriété des productions intellectuelles.

Les deux exemples les mieux étudiés, dans la bibliographie sur la question, sont à ma connaissance le cas français et le cas britannique. Leur évolution est parallèle et tout commence à l'époque moderne. À la Renaissance, les pouvoirs royaux se préoccupent de contrôler la librairie : il s'agit de se mettre en position de censurer des textes séditieux, bien entendu, mais aussi de prémunir les artisans-commerçants que sont les libraires-imprimeurs des contrefaçons, des productions étrangères, bref, du piratage et du libre-échange. Pour cela, on a besoin de savoir ce qui se fait, on a besoin de tenir des registres, on a besoin de recenser : c'est le lien fondamental entre la censure telle que nous la concevons spontanément et le *census* romain, le décompte[3].

Les États français et britannique prennent à peu près les mêmes mesures pour les mêmes objets. Ils délèguent la charge du recensement bibliographique à une compagnie de libraires, basée dans la ville capitale du pays, une compagnie qui, en l'échange d'un (quasi)monopole sur l'imprimerie, est chargée de tenir le registre des parutions, des octrois de privilèges, de la vente et de l'achat de ceux-ci et des auteurs des œuvres[4]. Le but pour l'État est de contrôler à moindre coût la sphère culturelle.

Évidemment, tout ne marche pas à la perfection. En France, une ville cosmopolite comme Lyon s'affranchit dans une certaine mesure de ces normes[5]. Dans les deux pays, tous les ouvrages ne sont pas également contrôlés : ceux qui préoccupent surtout les censeurs sont les traités religieux et politiques, dans un climat de guerres civiles et confessionnelles particulièrement meurtrières. Le reste de la production, s'il est bien inscrit le plus souvent, doit-on supposer, sur les registres, ne fait pas l'objet d'un contrôle très sévère.

Du côté du nom d'auteur, l'anonymat ou le pseudonyme sont des pratiques très courantes[6]. On sait que l'auteur vendait à l'époque son manuscrit à un imprimeur-libraire qui jouissait seul des bénéfices de la vente. Cela ne veut pas dire que le producteur principal du

---

[3] Catteeuw, Laurie. *Censures et raisons d'État : Une histoire de la modernité politique (XVIe-XVIIe siècle)*. Paris : Albin Michel, 2013.

[4] Feather, John. « From Rights in Copies to Copyright : The Recognition of Authors' Rights in English Law and Practice in the Sixteenth and Seventeenth Centuries ». *Cardozo Arts & Entertainment Law Journal* 10.2 (1992) : 455-73.

[5] Huchon, Mireille. *Louise Labé : une créature de papier*. Genève : Droz, 2006. 15-66.

[6] Fortin, Damien. « Pseudonymes et anonymes, plagiaires et imposteurs, le théâtre de la République des Lettres dans les *Auteurs déguisez* d'A. Baillet (1690) ». *Actes du colloque jeunes chercheurs « L'Imposture classique »*. Paris : Sorbonne, 2010. 28-42. Télécharger (http://www.cellf.paris-sorbonne.fr/documents/texte_17.pdf)

texte cesse de s'intéresser au destin de son livre une fois le manuscrit vendu, mais qu'il ne touche pas des pourcentages sur cette vente. Il a toujours intérêt à ce que le livre soit un succès de librairie, parce que ses prochains manuscrits se vendront à meilleur prix, mais enfin, il n'est pas le propriétaire légitime de l'œuvre[7].

Les choses évoluent petit à petit au cours de l'époque moderne. La création successive des académies monopolisant les privilèges de production et de distribution des produits culturels, en France, est un témoignage important de la volonté du pouvoir royal d'assurer un contrôle optimal sur les objets de l'esprit. Du côté de l'auteur, c'est la question de l'imputabilité des propos tenus dans une œuvre qui préoccupe les censeurs. En Angleterre, c'est le *Statute of Anne*, voté par le Parlement en 1701, qui met un terme aux pratiques privées et parfois opaques des libraires pour réguler entièrement, de manière étatique et juridique, la circulation des biens de librairie.

Le *Statute of Anne* institue le *copyright,* c'est-à-dire tout à la fois la propriété automatique de l'œuvre pour son auteur et la possibilité, pour ce dernier, de céder la jouissance de ses droits à un tiers. En France, il faut attendre les années 1770 pour que le système du droit d'auteur et sa fameuse distinction entre droits moraux et droits patrimoniaux se mettent en place. Il serait trop long de retracer ici les débats qui, de l'héritage de La Fontaine à la position ambiguë de Diderot, en passant par les particularités des pratiques théâtrales, aboutissent à l'arrêt du 30 août 1777[8]. Cet arrêt du conseil, dans le cadre du système des privilèges, fait de l'auteur le bénéficiaire premier du privilège de publier et distribuer son ouvrage[9].

Niveau évaluatif : l'autonomisation

Cette histoire juridique se double de l'histoire de la valeur culturelle reconnue à tel ou tel objet. Je ne dirais pas que l'époque moderne soit le début d'une réflexion sur ce qui constitue ou non l'œuvre d'art, parce que l'art, dans son acception esthétique, est une production transcendante du dix-neuvième siècle[10] et que l'œuvre, au contraire, est un concept déjà prégnant dans l'Antiquité[11]. De la même façon, ce n'est pas parce que l'auteur juridique nait, en France et en Angleterre, au dix-huitième siècle, que l'auteur dans son rapport avec l'œuvre est une création de la même époque : le geste d'attribution, qu'il soit effectué par celui qui produit l'œuvre ou ceux qui la reçoivent, est extrêmement courant, en Grèce antique par exemple[12].

Il faut donc se garder de replier systématiquement la question de l'auteur en tant que créateur sur celle de l'auteur en tant que personne juridique, comme Foucault, ou tout du moins nombre de ses relecteurs, ont eu tendance à le faire. Les deux logiques attributives, celle de l'État et de son droit, celle de l'œuvre, sont différentes. Ainsi, si, pour l'État, tout ce

---

[7] Foster, Donald W. « Commentary: In the Name of the Author ». *New Literary History: A Journal of Theory and Interpretation* 33.2 (2002) : 375-96.

[8] Fujiwara Mami, « Diderot et le droit d'auteur avant la lettre : autour de la *Lettre sur le commerce de la librairie* », Revue d'histoire littéraire de la France, 2005/1 Vol. 105, p. 79-94.

[9] Hesse, Carla. « Enlightenment Epistemology and the Laws of Authorship in Revolutionary France, 1777-1793 ». *Representations* 30 (1990) : 109-37.

[10] Diaz, José-Luis. « L'autonomisation de la littérature (1760-1860) ». *Littératures* 124 (2001) : 7-22.

[11] Rolet, Stéphane, Didier, Béatrice et Neefs, Jacques (dir.). *Composer, rassembler, penser les "oeuvres complètes"*. Vincennes : PU Vincennes, 2012.

[12] Calame, Claude et Chartier, Roger (dir.). *Identités d'auteur dans l'Antiquité et la tradition européenne.* Grenoble : J. Million, 2004.

qui écrit est le produit d'un auteur, dans la perspective de l'œuvre, nombreux sont les textes qui peuvent être laissés de côté[13].

En d'autres termes, l'œuvre ne recouvre pas toute l'activité scripturale d'un individu particulier et l'auteur peut se comprendre, de ce point de vue, comme le nom d'un rapport entre cet individu et une partie de ses écrits : il est cet individu envisagé comme un créateur. On comprend bien que la sélection textuelle à laquelle procède le couple œuvre-créateur est une évaluation dont le propos est de distinguer, dans une production discursive, les éléments qui valent la peine d'être reconnus, selon tel ou tel critère.

Ce dispositif sert de terreau à la distinction de plus en plus marquée entre auteur et individu, texte et œuvre, de la fin du dix-septième au début du dix-neuvième siècle. On pourrait aborder de très nombreuses manières ce phénomène d'abstraction esthétique qui conduit à l'autonomisation de la Littérature mais, pour des raisons de temps, je ne m'y attarderai pas en tenant le phénomène pour bien connu[14]. Je voudrais me pencher en effet sur une expression des plus contemporaines de cette conception de l'œuvre d'art et en montrer les effets très concrets de l'abstraction esthétique.

En septembre 2012, au colloque « Qu'est-ce que la télévision de qualité ? », deux éminentes analystes des séries télévisées, Kim Akass et Janet McCabe, ont souligné la propension de la chaîne de *premium cable* HBO à construire les affiches promotionnelles pour ses nouvelles séries sur des tableaux bien connus. Ainsi des *Sopranos* représentés sur le modèle de la *Barque de Dante* de Delacroix et sur celui de *La Cène* de Vinci. Alors que la qualité d'une série télévisée avait longtemps reposé sur sa technicité visuelle ou scénaristique[15], le tournant imposé par HBO, ou dont tout du moins HBO est représentative, repose sur une conception esthétique de cet objet culturel : sur la série télévisée comme œuvre d'art.

Or, il est remarquable que depuis la fin des années 1990, la série télévisée circule dans les discours qui l'entourent accompagnée du nom de son créateur[16]. Si en 1963 il était difficile de décider qui, de Verity Lambert ou de Sydney Newman, était responsable de ce produit destiné à un si grand succès, *Doctor Who*, il ne fait plus de doute, lorsque Joss Whedon crée *Buffy the Vampire Slayer* ou Aaron Sorkin *The West Wing*, que la série télévisée est un projet artistique cohérent doté d'un auteur : elle est une œuvre d'art et, par conséquent, se prête à l'interprétation comme aux discours laudatifs.

Niveau interprétatif : le commentaire

Comme je viens de le suggérer, il existe sans doute un lien étroit entre l'autonomisation d'une production intellectuelle en tant qu'œuvre d'art et la pratique du commentaire qui est susceptible de l'entourer. En toute rigueur, il n'est pas nécessaire que tel texte soit de la littérature pour être commenté : il existe d'autres types de textes qui font l'objet de pratiques voisines, comme les productions philosophiques ou religieuses. En fait, l'art participe d'un ensemble plus vaste, celui des œuvres de l'esprit. Les interprétations philosophiques ou religieuses de textes littéraires témoignent bien que l'activité interprétative n'est pas suscitée par une spécificité exclusive de la littérature.

---

[13] Roux, Olivier. *La « fonction d'écrivain » dans l'œuvre de Charles Sorel*. Paris : Honoré Champion, 2012.
[14] Bénichou, Paul. *Le sacre de l'écrivain.* Paris : Corti, 1985.
[15] Tulloch, John et Alvarado, Manuel. *Doctor Who : The Unfolding Text*. Londres : Macmillian Publishers, 1983.
[16] Garcia Garcia, Pedro José. « Una cierta tendencia en la televisión estadounidense. Evolución de la noción de autoría en el género dramático.». *Admire* 3 (2011) : 74-103.

Si l'on parcourt le titre des articles de la revue *Slayage*, publiée par la Joss Whedon Studies Association, ont comprend que la naissance d'une pratique académique d'interprétation des séries télévisées fait participer l'objet sur lequel elle porte de ce même ensemble des œuvres de l'esprit. En effet, la série *Buffy* y est comparée à des œuvres littéraires ou analysée en fonction de concepts philosophiques comme, par exemple, l'ontologie de l'âme[17]. Les rencontres annuelles PhiloSéries illustrent la même logique, comme le numéro de l'été 2012 de la revue *Implications philosophiques*, consacré aux séries télévisées.

Ce qui est remarquable, pour les séries télévisées, c'est la relative indifférence des critiques aux spécificités formelles du récit sériel télévisuel. Les approches narratologiques, si elles se multiplient ces dernières années, demeurent assez rares. Dans la stratégie de justification, consciente ou involontaire, qui caractérise les études sur les séries télévisées, ce n'est donc pas la virtuosité technique de l'objet considéré qui compte, même dans ce qu'il a de plus littéraire (sa narrativité), mais la profondeur et la multiplicité des sens qu'on peut lui conférer.

Or, pour se prêter de la sorte à l'interprétation, il faut que l'œuvre considérée résiste dans quelque mesure à l'imposition immédiate et intuitive d'un sens ou, pour dire les choses autrement, qu'elle soit suffisamment singulière, dans les catégories qu'on peut convoquer afin d'en rendre compte, pour échapper à une explication purement générique et exiger une interprétation. Dès lors, l'œuvre devient littéralement un individu, un être spécifique dans la classe d'êtres à laquelle il appartient. Un individu doué de discursivité et susceptible de se réitérer dans des énoncés distincts, c'est la définition interprétative de l'auteur.

Ce dispositif-là, je veux dire celui de la prégnance de l'activité interprétative dans la manipulation des produits culturels compris comme des œuvres d'art, n'est pas sans conséquence historiographique. À la recherche d'œuvres qui résistent à leurs classes, à la recherche des individus, on est conduit à occulter toutes les occurrences non-problématiques qui constituent la classe même, sans laquelle la compréhension de l'individualité, privée de son rapport dialectique avec le genre, devient impossible. En d'autres termes, les œuvres dont l'appréciation ne saurait être que technique, par exemple la poésie de l'âge classique, disparaissent dans la mémoire culturelle au profit des grandes résistances, des ruptures, des individualités remarquables : la bibliographie est découpée entre les *majores* que l'on interprète et les *minores* dont se servent, à la rigueur, les entreprises érudites.

De la même façon, il ne viendrait pas à l'idée des spécialistes des séries télévisées d'analyser *Walker Texas Ranger*, même si les scènes de combat qui remplissent cette série sont assez proches de nombreuses séquences de *Buffy*, même si, entre *Alias, Buffy, Human Target, Walker Texas Ranger, Le Flic de Shangaï* et *Les Tortues Ninja*, il y a de toute évidence quelque chose en commun qui échappe au geste interprétatif.

Remarques conclusives

La conséquence inévitable d'une pareille observation est que l'interprétation, pour utiliser un vocabulaire un peu spinoziste, donne nécessairement de ce qu'elle interprète une idée inadéquate. Non seulement elle occulte de nombreux produits culturels et donne de la culture, à une époque donnée, une image distordue, mais dans les individus même qu'elle sélectionne, elle valorise l'exceptionnel plutôt que le générique, quitte à produire des

[17] McLaren, Scott. « The Evolution of Joss Whedon's Vampire Mythology and the Ontology of the Soul ». *Slayage* 5.2 (2005) : en ligne.

contresens. C'est le cas par exemple de l'interprétation féministe, comme j'ai pu le montrer en diverses occasions à propos de la critique de *La Princesse de Clèves*[18].

Il ne s'en suit pas nécessairement qu'il faille se passer d'interprétation pour ne recourir qu'aux descriptions formelles, génériques ou historiographiques. Cette idée est très éloignée de mes propres conceptions. Ce qu'il faut remarquer cependant, c'est la confusion méthodologique qui règne dans les pratiques interprétatives et la méconnaissance de leurs caractéristiques principales. Si l'interprétation est effectivement une activité éthique plutôt qu'épistémique, c'est-à-dire une activité dont le principal sens est celui de l'interprète et non celui du texte, il s'en suit que les procédures d'évaluation et de contrôle de la validité d'une interprétation sont mal décrites. C'est à une meilleure description d'une partie de ces procédures que j'aspire modestement.

[18] Dubois, François-Ronan. « La Princesse de Clèves : le problème de l'originalité dans la construction de l'identité ». *Studii si cercetari filologice : seria limbi romanice* 3.10 (2011) : 54-69.