



## Non, la figure de l'auteur n'est pas une figure imposée

Bony Alain

### Pour citer cet article

Bony Alain, « Non, la figure de l'auteur n'est pas une figure imposée », *Cycnos*, vol. 14.2 (La problématique de l'auteur), 1997, mis en ligne en juin 2008.

<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/456>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/456>

Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/456.pdf>

### *Cycnos, études anglophones*

*revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice*

ISSN 1765-3118      ISSN papier 0992-1893

#### AVERTISSEMENT

*Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.*

*L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.*

# EPI-REVEL

Revue électronique de l'Université Côte d'Azur

Non, la figure de l'auteur n'est pas une figure imposée

Alain Bony

**Alain Bony**, ancien élève de l'École Normale Supérieure, est professeur à l'université Lumière-Lyon 2 où il enseigne la littérature anglaise et la théorie littéraire, avec une double spécialisation : l'Angleterre du dix-huitième siècle (le roman, l'essai périodique, l'esthétique littéraire et picturale) et la narratologie. Il a publié un livre sur Joseph Addison et de nombreuses études, principalement sur le dix-huitième siècle anglais dans *Poétique, Etudes Anglaises, XVII-XVIII*, etc.

In the wake – or in the margins – of Maurice Couturier's *La figure de l'auteur* (1995), this paper explores the elusive and antithetical notion of the "figure" of the author from the reader's point of view. Under the aegis of an emblematic genealogy of self-effacing authors, Ulysses as "Nobody", Jules Verne's Capitaine Nemo, and Dickens's Nemo in *Bleak House*, with side glances at Balzac and Stendhal and other canonical texts, it attempts to show that no "real" author lurks behind this figure. It elaborates the notion of the "narrator-as-author" in a survey of Fielding's narrative strategy in *Joseph Andrews*, with a close analysis of the narrative structure of the interpolated tale "Leonora". The figure of the author is neither "set" (or implied) nor free : it is *presupposed* by the reader in the reading process as the only author-ity from which the text derives its significance.

*Pour Polyphème*

Avec le Capitaine Nemo, avec l'ingénieur anonyme de Jules Verne parcourant les mers, trouvant dans sa haine ancestrale de l'Anglais le ressort de sa paradoxale philanthropie universelle, au nom de sa race réduite en esclavage, la tradition littéraire française a sa version bien à elle de la figure romantique du génie prométhéen, ici devenu l'architecte et le garant d'un monde de paix et de silence, d'entraide et de solidarité, illuminé par la science triomphante, un Frankenstein qui aurait renié son narcissisme pour une cause noble, celle non plus de créer un semblant d'homme-objet dont il serait le maître mais de sauver l'humanité toute entière de l'auto-destruction par le moyen de l'électricité rédemptrice. De cette création d'un univers sous-marin venant doubler en l'inversant de l'autre côté du miroir des eaux le monde où les hommes de la surface ne cessent de s'entretuer et de se haïr, le Capitaine Nemo s'abstrait et s'exempte doublement, par le secret d'abord qui caractérise son entreprise, et ensuite par le renoncement volontaire à sa propre identité, avec ce "Nemo" qui fait de lui un Dieu absent de sa création — tout le contraire d'un Frankenstein dont le nom envahissant, sur la page de titre du livre de Mary Shelley comme dans la mythologie littéraire (et cinématographique) à laquelle il a donné lieu depuis, s'impose au détriment radical de sa créature, de cette "chose" innommée et innommable sinon précisément, selon un usage répandu, par l'emprunt fait du nom de son créateur. Le capitaine Nemo, démiurge secourable, Lucifer qui aurait basculé du bon côté, double le monde d'un monde en creux, en négatif, celui du fond des mers et des latitudes australes, et ce faisant redonne à la création divine pervertie sa positivité originelle d'amour et de noblesse, sa Vérité cachée, qu'on se saurait trouver, comme il se doit, qu'au fond des eaux, celles du puits ou celles des océans. Rêve utopien, fiction bien dix-neuviémiste d'un monde régénéré par la science, nostalgie édénique projetée dans l'avenir d'un progrès triomphant. Le génie créateur de Nemo, c'est moins celui, catastrophique, de Frankenstein, science sans conscience et ruine de l'âme, que celui d'une sorte d'Ulysse austère, renonçant à ses mille tours au profit d'un seul, sauvant ses compagnons dans l'antre du Cyclope en se faisant appeler Personne pour s'échapper en s'accrochant à la laine des brebis, de même que Nemo sauve les compagnons de Cyrus Smith dans la caverne de l'Île Mystérieuse en leur

laissant un providentiel canot et en les avertissant de la prochaine et définitive éruption du volcan-Polyphème<sup>1</sup>.

Voici pourtant que Nemo finit par se montrer en personne à ses prisonniers, qu'il protège à leur insu, et par raconter son histoire : concession faite par Jules Verne à la curiosité adolescente de ses lecteurs, pour qui toute peine mérite récompense, et tout mystère sa solution. Et aussi, ou plutôt, trace impérieusement laissée dans l'œuvre du principe positiviste et scientifique selon lequel il ne saurait rester longtemps dans l'univers de Dieu caché, tout au plus un principe, l'électricité, depuis toujours prêt à être activé par l'intelligence de l'homme. Et enfin, vanité sereine d'un créateur qui n'admet pas volontiers être privé du plaisir de venir sur le devant de la scène se faire saluer du public. Voici l'austère Capitaine Nemo pris à son tour en flagrant délit de narcissisme auctorial, se plaçant résolument devant son œuvre pour faire admirer l'artiste, se donnant même un nom, et devenant, lui qui avait fait du silence de la mer le principe même de son éthique au profit des hommes, loquace, et même un peu trop volontiers porté à la confession autobiographique. Le Capitaine Nemo fait retour dans son œuvre comme un vulgaire montreur de marionnettes à la Thackeray. De cette œuvre il connaît le passé — cela fait longtemps qu'il traque et aide anonymement les naufragés — et il en connaît aussi, tel Dieu, l'avenir : la date certaine du cataclysme naturel qui fera exploser l'île. Et tel un Dieu rédempteur, mais qui se passerait des prophètes, il vient lui-même prévenir les hommes de la fin des temps, toute proche. Voici un auteur qui ne se laisse pas trop longtemps méconnaître, qui n'est pas disposé à laisser le monde ignorer que Nemo, c'est quelqu'un, et qui ne laisse à personne (si je puis dire) le soin d'organiser sa sortie. La "blague supérieure" que devrait être, selon Flaubert, la création littéraire mimant celle de Dieu, ce n'est pas vraiment le genre du Capitaine Nemo, lui qui n'a pas même réussi à rester fidèle au programme qui était le sien, et dont Stephen, dans sa célèbre profession de foi du *Portrait de l'artiste* énonçant l'accomplissement de la littérature dans le mode dramatique lui avait pourtant donné la formule : "The artist, like the God of the Creation, remains within or behind or beyond or above his handiwork, invisible, refined out of existence, indifferent, paring his fingernails". Et s'il n'a lu ni Flaubert, ni Joyce, du moins aurait-il pu se souvenir de Balzac faisant dire à La Brière dans *Modeste Mignon* que le vrai poète "doit alors rester caché comme Dieu dans le centre de ses mondes, n'être visible que par ses créations". Encore moins Nemo aurait-il donc pu accepter de lire, chez Maurice Blanchot : "Celui qui écrit l'œuvre est mis à part, celui qui l'a écrite est congédié", pour ne rien dire de : "Tout écrivain, tout artiste connaît le moment où il est rejeté et comme exclu par l'œuvre en cours. Elle le tient à l'écart, le cercle s'est refermé où il n'a plus accès à lui-même, où il est pourtant enfermé, parce que l'œuvre, inachevée, ne le lâche pas".

Je ne sais d'ailleurs pas si de telles formules conviendraient à Maurice Couturier, qui, s'il aime bien Stephen, n'apprécie guère Blanchot. Mais peut-être accepterait-il de prendre le Capitaine Nemo comme emblématique de ces auteurs qui insistent dans leurs œuvres, qui ne s'absentent de leur création que pour mieux y faire retour, qui ne cessent d'y imposer leur présence contre toutes les tentatives de dépossession auxquelles le lecteur pourrait se livrer à leur détriment, tout en feignant de n'y être pas et en protestant "mon nom est personne". Peut-être le Capitaine Nemo est-il une trop noble figure, pas du genre à préférer l'esquive, la "fuite" à la confrontation. Trop sérieux, trop calculateur, trop peu joueur — pas assez mystificateur et "fécond en ruses", comme Ulysse, lequel ne laisse à personne (si je puis dire, encore) le soin de raconter ses propres aventures. Et il raconte bien, Ulysse, ayant lu quelque part que rien ne vaut un narrateur homodiégétique et encore mieux une narration orale pour faire effet de vérité, surtout devant Nausicaa et tout une agora de jolies Phéaciennes. Il lui arrive même de se prendre pour Démodocos, l'aède patenté de la cour du roi Alcinoos, et de se mettre à rapporter des discours et à raconter des événements dont il n'a été ni le confident, ni l'acteur, ni le témoin. A la fin du livre XII de l'*Odyssée*, il raconte comme s'il y avait assisté ce qui s'est passé entre ses compagnons sur la plage alors qu'il était parti explorer les profondeurs de l'île d'Hélios (c'est l'épisode des Bœufs du Soleil). Il assume ainsi le rôle d'un

---

<sup>1</sup>. Je ne résiste pas à ce rapprochement, que les verniens patentés ont probablement déjà commenté. Dévoilant à ses compagnons la vérité sur la nature volcanique de l'île Lincoln, telle que le Capitaine Nemo la lui a révélée, Cyrus Smith déclare : "Le jour où la mer se précipitera à travers la paroi et pénétrera par la cheminée centrale jusque dans les entrailles de l'île, où bouillonnent les matières éruptives, ce jour-là, Pencroff, l'île Lincoln sautera comme sauterait la Sicile si la Méditerranée se précipitait dans l'Etna !" (Chapitre XIX). Or une tradition mythologique fait des Cyclopes les ouvriers d'Héphaïstos dans sa forge de l'Etna. Quant à la filiation du nom entre le "Personne" ulysséen, le "Nemo" de Dickens (1852–53) dont on va parler dans un instant, et celui de Jules Verne (1869), je laisse aux verniens le soin d'en décider.

narrateur omniscient et va jusqu'à rapporter une discussion qui s'est déroulée à cette occasion entre les dieux de l'Olympe, où nul songe ne l'a pourtant conduit. Ce faisant il parcourt allègrement et brouille toute la chaîne de l'énonciation homérique, de la Muse au héros en passant par l'aède et le narrateur omniscient, toute la séquence de la transmission de l'autorité narrative. C'est pour tenter tant bien que mal de remettre un peu d'ordre dans cette séquence qu'il ajoute après coup qu'il tient son information de Calypso (où ? quand ?) qui elle-même la tenait d'Hermès en personne : rafistolage un peu acrobatique, mais qui ne saurait même amoindrir l'effet de vérité de son discours. Cela suffit dans l'entreprise de séduction de l'auditoire qu'est le récit oral, qui permet de continuer à se montrer en évitant d'avoir à se cacher sous ou derrière un troupeau bêlant de narrateurs, de personnages, de narrateurs-personnages et de situations narratives.

Notre Capitaine Nemo, pour ne rien dire d'Ulysse, se trouve avoir un jumeau. Un double, son homonyme dans l'état-civil de la fiction. Oui, un "Nemo", et bien un capitaine. "Nemo" est le nom d'un personnage aussi discret que capital de *Bleak House*. Et ce personnage capital a pour première caractéristique de n'être introduit dans le livre que pour y être déjà mort, ce qui lui interdit radicalement de changer d'avis ultérieurement et de réapparaître, même sous forme de fantôme (ce qui chez Dickens ne serait pas inouï). De ce Nemo, on ne connaîtra jamais les traits, sinon sous la forme d'un masque mortuaire mal éclairé par une chandelle qui achève de se consumer, on n'entendra jamais la voix. Il est déjà mort au moment où l'on se met à parler de lui, au chapitre X, qui se termine sur la découverte de son cadavre. Il n'entre dans l'univers de la fiction que sous la forme d'une trace écrite, celle d'un acte notarié dont il a fait la copie, activité qui constitue son misérable gagne-pain de *law-writer*. Ce qu'il écrit, par définition, il ne le signe pas. Il ne fait, en tant que copiste, que relayer et diffuser une parole préexistante. Son nom, qui est celui d'une absence, et qu'il n'est plus en mesure d'énoncer de toutes façons, n'est lui-même qu'une trace inscrite sur le registre de Snagsby, le fournisseur des hommes de loi. Il est lu avec stupéfaction par le visiteur de Snagsby, Tulkinghorn : " 'What do you call him ? Nemo ? [...] Nemo is Latin for no one.' 'It must be English for some one, sir, I think,' Mr. Snagsby submits, with his deferential cough". Voici donc quelqu'un qui a le nom de "Personne" et qui, maintenant disparu, n'est "plus Personne", comme le dit dans son humour macabre le narrateur tandis que le médecin examine le cadavre : "the law-writer, who has established his pretensions to his name by becoming indeed No one" (chapitre XI). Il n'est plus rien qu'une écriture. Or sa profession, celle de copiste, *law-writer*, se donne aussi à lire comme l'écriture de la loi : de fait, il est celui qui fait la loi dans le roman, bien au delà de sa disparition prématurée, puisque c'est son écriture qui met en branle l'intrigue romanesque qui aboutira à nouer le drame et à donner la clé du mystère. Et de cette loi romanesque dont il est la source, Nemo s'absente dès l'origine. Pour paraphraser ce que disait Barthes dans "La mort de l'auteur", Nemo est cet auteur qui dès lors que l'écriture commence "entre dans sa propre mort". Il n'est plus qu'une présence en creux, il a d'ailleurs toujours été, depuis qu'il est apparu dans le quartier, un étranger, un "outsider", dont les garnements ont fait leur bouc émissaire.

Mais ce *law-writer* est aussi appelé plus familièrement, pour faire court, *writer* par son employeur Snagsby : "This was given out, sir, to a Writer who lodges just over on the opposite side of the lane". *Writer* comme "copiste", mais aussi comme "écrivain". Nemo devient ainsi, inscrit dans le texte, la représentation de l'écrivain condamné (résolu, ou résigné : la mort de Nemo toutes les apparences d'un suicide camouflé en overdose d'opium) à mourir à son œuvre dès lors que celle-ci est écrite, figure maudite promise à toutes les lapidations des lecteurs-balayeurs de rue qui tiennent le haut du pavé (sauf un, Joe : mais précisément, il ne sait pas lire). Ce Nemo-ci a donc lu Blanchot. Son texte le "met à part", le "congédie", et pourtant ne le "lâche" pas, mais sous forme de trace, pas de sujet, sous la forme d'une hantise, d'un remords, d'une tête de Turc, ou de la pièce à jamais manquante d'un puzzle. Comme l'artiste selon Stephen, Nemo se trouve très exactement "refined out of existence", même si je le vois mal, là où il est, "paring his fingernails". Il rejoint dans notre mythologie littéraire un autre *law-writer*, un autre *scrivener* à peu près exactement contemporain de celui de Dickens, le Bartleby de Melville qui lui aussi s'exempte de l'existence — "I would prefer not to" — simplement un peu moins vite que celui de Dickens. (Il nous faut cependant laisser à son triste sort Bartleby, l'auteur suicidaire qui s'annule dans sa relation anorexique avec le texte comme *lettre morte*.) On apprend par la suite, procédé romanesque qui n'en est pas moins efficace pour être un peu rebattu, que Nemo a laissé derrière lui un paquet de lettres écrites du temps où il était le Capitaine Hawdon. Ces lettres contiennent la vérité qui doit mettre Lady Dedlock, qui a eu jadis une liaison avec lui, et dont elle a eu une fille, à la merci de maîtres chanteurs. En abyme dans le roman se trouve donc le roman épistolaire de la vie secrète de Lady Dedlock, bombe à retardement involontairement léguée par le Capitaine Hawdon-Nemo et qui doit précipiter l'action vers un dénouement catastrophique. Or ces

lettres disparaîtront, consumées dans l'incendie causé par la célèbre et fantastique combustion spontanée de Krook. Cette péripétie prodigieuse permettra à l'intrigue de s'orienter vers d'autres voies plus conformes au schéma de rédemption finale habituel chez Dickens. Par un autre prodige ne subsiste du paquet de lettres carbonisées que la cordelette qui les tenait ensemble : "'See !' whispers Tony. 'At the foot of the chair, there lies a dirty bit of thin red cord that they tie up pens with. That went round the letters'". Voici une ficelle qui est passée des plumes avant l'écriture aux lettres rassemblées pour la lecture, et qui ne relie plus désormais qu'un texte absent. C'est tout ce qui reste du rôle déterminant joué, à l'origine de toute l'histoire, par le capitaine Hawdon comme père secret d'Esther, l'héroïne du livre et la fille disparue de Lady Dedlock. Mais c'est aussi ce qui subsiste, dans le texte, du rôle joué par Nemo en tant que *writer*, le fil conducteur, le fil rouge qui tient le livre et inscrit dans le texte le travail de régie de l'écrivain absent.

□

Si Ulysse doit s'appeler Personne pour continuer à être Ulysse, si le Capitaine Nemo choisit de s'appeler Personne pour devenir quelqu'un, si le Capitaine Hawdon s'annule en Nemo pour mieux tirer les ficelles de l'intrigue et mieux ficeler le récit, c'est sans doute qu'il y a dans la langue même, dans l'opération de nomination, une ressource salutaire à dire en même temps l'absence dans la présence, l'ici dans l'ailleurs, *fort* et *da* à la fois, le vide et le plein. C'est bien ainsi qu'il en va de "personne", *persona*, du masque de théâtre à la personne juridique et responsable — du personnage désigné par le masque creux, pure apparence, à celui qui en chair et en os se tient derrière et lui donne corps, qui selon l'étymologie fantaisiste fait entendre au travers du porte-voix, *per sonare*, cette voix duelle qui est la sienne en même temps qu'elle devient celle d'un autre. *Persona*, "personne", et encore plus nettement l'allemand *Person*, à la fois personnage et sujet, surface et profondeur, rôle et essence, aussi bien quelqu'un, *somebody*, que... personne, *nobody*, relèverait donc de ces vocables antithétiques courants dans les langues primitives si l'on en croit Freud relayant le philologue Abel : ainsi *altus* qui en latin signifie aussi bien "élevé" que "profond" — ce qui est la définition même de l'altier Capitaine Nemo abîmé au fond des mers — ou en allemand *Stimme*, "voix", et *stumm*, "muet" — définition emblématique, celle-ci, du Nemo de Dickens au silence aussi éloquent que définitif — ceci pour ne prendre d'après Freud que les exemples les plus familiers. L'antonymie n'est pas rare, comme dans le cas d'"apprendre", à la fois *to teach* et *to learn*, et on sait que l'inversion euphémisante et le remplacement par le contraire n'appartiennent pas seulement à la stratégie du rêve selon Freud mais sont aussi une figure de style familier très productive (pour ne rien dire du fameux "pas de porte à vendre" qui égaie toujours les étrangers en quête de preuves de la logique inhérente à la langue la plus claire du monde). Abel mentionnait aussi une tendance qu'auraient les mots en égyptien (Freud trouve aussitôt d'autres exemples dans des langues moins exotiques) à renverser leur sens en se lisant à l'envers. C'est bien le cas de *Nemo*, qui se lit *nomen* dans le miroir, autour du pivot focal de la négation, ou du neutre, *n*, et qui est aussi l'envers exact d'*omen*, l'annonce, la prédiction mise en creux, abymée : classiques variations palindromiques. En disant une chose on laisse entendre la possibilité ou la menace de son contraire en filigrane, comme la trace d'une absence toujours capable d'avaloir la présence, dans une assertion qui ne fait sens qu'en s'appuyant sur ce qui la nie : derrière et dans [*n*]omen, *nemo*. C'est bien ce qu'il en est de la Vérité au fond de son puits d'oubli, de l'*alètheia* des Grecs qui ne va pas sans être accompagnée comme son ombre par l'eau de *lèthé*. La vérité, c'est le non-oubli (Marcel Détiene), le non-voilement (Heidegger) ourlé d'oubli, toujours à la merci de l'obnubilation.

En allemand, *Person*, c'est aussi le "personnage", et la narratologie emploie *personal* dans le sens de "relatif au personnage". Mais "personnage" se dit aussi *Figur*. A propos d'un texte fondateur de Barthes qu'il ne manque pas de citer, Maurice Couturier évoque d'après Michel Beaujour le très pertinent "portrait *in figura*" de la Renaissance. C'est l'artifice par lequel le peintre se met dans son œuvre en donnant ses traits à un personnage, *figura*, simple spectateur ou comparse, ou même un saint et, pourquoi pas, le Christ lui-même. Mais quand Barthes dans *Le Plaisir du texte* dit que moi, lecteur, "d'une certaine façon, je *désire* l'auteur : j'ai besoin de sa figure (qui n'est ni sa représentation, ni sa projection) comme elle a besoin de la mienne", ce n'est précisément pas de son portrait craché qu'il s'agit, même affublé d'un costume et d'un rôle d'emprunt dans lesquels nul spectateur non informé par ailleurs ne saurait le reconnaître. Mais c'est bien le signe que la "figure" peut être la représentation, la copie conforme, et tout le contraire de la représentation. La figure, comme le rappelle aussi Maurice Couturier, est étymologiquement parente de la feinte, comme la face précisément peut être à la fois miroir de l'âme et aussi masque déguisant cette âme. Le visage de Socrate révèle la laideur de son âme, disent ses ennemis ; au contraire, disent ses disciples, c'est par

excellence la preuve que la physiognomonie se trompe ; pas du tout, réplique Socrate, si vous saviez ma noirceur profonde — et en donnant ainsi raison à ses ennemis, que révèle-t-il sinon sa belle âme... Le paradoxe socratique, dans lequel s'englué à son tour Parson Adams dans *Joseph Andrews* (livre II, chapitre 17), met la "figure" avec la "personne" au nombre des notions antonymiques. C'est par abus qu'on donne au "Chevalier à la Triste Figure" un visage lugubre : non qu'il l'ait gai, mais c'est de son allure, de sa configuration qu'il s'agit dans la *trista figura* de ce *caballero*, nous disent les dictionnaires, une pose, un projet, un dessein, un rôle donc, un ensemble de potentialités, comme on parle des "figures de style" ou en patinage artistique de (il faudra bien y venir) "figures imposées". Mais si la figure est rôle, décliné dans toutes ses arabesques, elle est aussi visage. Le langage aime garder deux fers au feu. "Faire bonne figure", c'est se bien comporter, bien jouer son rôle, mais "avoir bonne figure", c'est avoir bon visage, ou bonne mine. Cette oscillation du rôle au sujet, de la pose au portrait inscrit dans la langue ce désir d'auteur dont parle Barthes et qui me fait rechercher derrière les gestes, les actes et les poses qui s'entrelacent dans le tapis du texte un visage, sur ce visage un nom et derrière ce nom un auteur réel et le piège se referme sur moi, *gentle reader* prêt à prendre mon désir pour la vérité vraie, Phéacienne aveuglée, obnubilée, refusant d'admettre que ce nom est Personne, comme le clame Polyphème dans sa nuit furieuse.

□

Il est un peu facile d'accuser Polyphème d'aveuglement quand on a pris soin, pour commencer, de lui crever l'œil. Déjà qu'avec son œil unique il était incapable d'apprécier les distances, de distinguer les différentes profondeurs de la perspective narrative, superposant allègrement le narrateur et l'auteur, la figure de l'un et le visage de l'autre, le personnage et la personne. Essayons de l'aider à y voir plus clair, si possible, à propos de *Joseph Andrews*, justement. En tant que roman expérimental, de pari quasi oulipien, *Joseph Andrews* laisse assez voir les articulations de sa structure feuilletée pour qu'on puisse espérer désigner assez sûrement la place de chaque instance, avec quelque chance d'isoler sans trop de mal la figure de l'auteur dans l'interstice des planches mal jointoyées de l'ensemble. Il nous faut cependant être sur nos gardes, car nous sommes dans un livre de toute évidence fort averti des pièges narratologiques, et qui ne refuse jamais, au grand dam du lecteur pressé, d'alimenter le débat et d'explorer les différents aspects du métier d'auteur, car faire des romans, c'est un métier, nous dit-on ("on" : restons prudent) au début du deuxième livre (II, 1), un métier, *trade*, qui a ses petits et grands secrets, comme le métier de Premier Ministre, et on peut donc croire d'après cette allusion à ce que Fielding appelle ailleurs *politricks* que ce ne sont sûrement pas les plus importants de ces secrets qu'"on" va ainsi étaler devant tout le monde : "There are certain Mysteries or Secrets in all Trades from the highest to the lowest, from that of *Prime Ministering* to this of *Authoring*". On peut assez nettement distinguer dans le livre deux voix, deux figures, celle qui raconte d'histoire de Joseph, Fanny et les autres, et ce faisant ne les quitte pas des yeux, et celle qui s'en détourne dès que l'occasion se présente (une préface, un nouveau livre à ouvrir, un répit dans l'action, ou simplement l'envie de parler d'autre chose) pour se tourner vers le lecteur, prendre du recul, et parler boutique. Deux ? Et si finalement c'était la même ? Car il arrive que cette voix auctoriale qui fait semblant de dévoiler les ficelles du métier le fasse non pas directement à l'adresse d'un *gentle reader*, d'une *fair reader* priés d'oublier un moment qu'il y a une histoire qui se passe et des personnages qui patientent, mais bien par la bouche d'un personnage, Parson Adams en l'occurrence, dans un passage clé du livre II, chapitre 2, où il disserte très doctement sur Homère à partir de la notion aristotélicienne de "convenance", *harmotton*, et produit une théorie de l'adéquation épique entre le "sujet", *subject*, disons le propos, la thématique, d'une part, et d'autre part l'"action", *action*, disons l'histoire, l'intrigue, parfaitement adaptable à *Joseph Andrews*, qui relève aussi, ne l'oublions pas, du mode épique, même comique et en prose. Ce qui nous renvoie à la "Préface", qu'il faut bien attribuer à quelque chose comme l'auteur. Impossible de s'en tirer en disant qu'il y a là la trace d'une certaine maladresse, d'un métier qui s'apprend sur le tas et qui sera nettement plus sûr dans *Tom Jones* : au contraire l'adaptabilité, la souplesse d'emploi de Parson Adams est programmée dans le personnage en tant que *amiable humorist*, et ne détonne pas plus ici que lorsque, confronté à Peter Pounce ou à Lady Booby, il se révèle capable d'un sérieux très pince-sans-rire et d'un docte sang-froid protégé contre toutes les intimidations, sans commune mesure avec ses excentricités habituelles, lesquelles en général reprennent immédiatement le dessus. Un auteur dramatique qui a fait le triomphe de la scène londonienne pendant plus de dix ans sait parfaitement ce qu'on peut faire supporter à un personnage, et connaît toutes les ficelles des intrigues bien huilées. Derrière deux rôles donc une seule voix, et comment ne pas être tenté de dire avec Maurice Couturier que cette voix multiforme, ce n'est autre que celle de "l'auteur réel", je cite, et qu'"il n'existe donc pas de narrateur dans un roman comme celui-ci" ?

Mais on sait que dans *Joseph Andrews* il y a aussi d'autres histoires dans l'histoire, ces "récits interpolés" qui font partie pour un temps encore des conventions d'un genre qui n'en a guère. A ce niveau second, où le narrateur est un personnage du récit premier, la configuration auctoriale subit des perturbations sérieuses. Prenons l'histoire de Leonora, telle qu'elle est racontée dans le livre II. La narratrice-personnage, partageant le même monde et la même voiture que Parson Adams, Slipslop, Mrs Grave-Airs et une autre voyageuse, est simplement "the Lady" : on ne saura jamais rien d'autre d'elle, sinon qu'elle est "perfectly well bred". Elle semble n'entrer dans la voiture, et dans le roman, que pour y raconter son histoire, elle disparaît dès qu'elle l'a terminée sans qu'on sache où elle va ni même à quel moment elle quitte la voiture, qu'on retrouve quelques chapitres plus tard à l'auberge, sans elle (chapitre 12). Elle est le type de ces hommes-récits dont parlait Tzvetan Todorov, plutôt en l'occurrence une dame-récit, simple utilité porte-parole, porte-histoire. Certes elle est supposée raconter une histoire vraie, puisque c'est en passant devant le château qu'habite Leonora qu'elle propose à ses compagnons de voyage de raconter son histoire. Mais voici une histoire qui entre en résonance intime avec d'autres, lues ailleurs, dans les recueils de *novellas*, les périodiques addisoniens, les romans des romancières du début du siècle, ou vues sur la scène des théâtres londoniens. Ce qui est déterminant chez cette (ra)conteuse anonyme, c'est le prédicat qui la situe dans une chaîne de discours qu'elle ne fait que relayer : *well bred*, ce ne sont pas seulement de ses manières qu'il s'agit, mais aussi de sa familiarité avec la tradition littéraire et sa compétence de narratrice prise dans un réseau d'intertextualité qui de tout auteur fait plus ou moins, comme le Nemo de Dickens, un copiste. Autrement dit cette dame sans nom a tous les attributs d'un auteur, et d'un auteur qui comme le narrateur-auteur de *Joseph Andrews* s'insère naturellement, et par sa revendication même à la véridicité, dans la généalogie intertextuelle. Ne serait-elle alors autre que notre auteur, provisoirement transsexualisé ? C'est qu'en effet il faut à la *novella*, il faut à ce type de récit, une autorité féminine. Et il faut bien aussi que ce narrateur-auteur second se distingue nettement du narrateur premier, pour éviter la confusion. D'où le changement de sexe. D'ailleurs, à y regarder d'un peu près, ces deux figures en viennent parfois à se superposer au point que l'attribution de certains énoncés du récit interpolé sont indécidables, certains jugements de valeur, certaines réflexions morales. De plus la narratrice doit avoir recours à des contorsions qui sollicitent sérieusement la vraisemblance énonciative pour justifier qu'elle soit en mesure de citer par cœur de longues lettres échangées dans le secret entre les protagonistes de son histoire, et expliquer comment elle a obtenu ses informations (elle ne le fait qu'une fois, par l'évocation fugitive d'une amie de Leonora, Florella, qui aurait ainsi servi d'intermédiaire — exactement comme, on s'en souvient, Hermès et Calypso pour Ulysse dans l'*Odyssée*). Le récit de la dame est parfois interrompu par des incises éditoriales neutres où l'on ne sait qui reconnaître ("The lady proceeded in her Story thus : [...]"; "[...], continued the Lady, [...]") et il y a une rupture totale de la chaîne de transmission de l'histoire entre les deux niveaux de la structure narrative. Ajoutons à cela que les auditeurs, Slipslop, Parson Adams, participent au travail de régie auctoriale en orientant l'histoire par leurs commentaires, en demandant des détails ou des explications, autant qu'ils miment la réactions d'un lecteur ou d'une lectrice aussi naïfs que fascinés.

"The History of Leonora, or the Unfortunate Jilt" se présente ainsi, car il faudrait poursuivre l'analyse, comme une extraordinaire petite fabrique de littérature, à la fois dans ses structures internes et dans son mode d'articulation avec les structures générales du livre. Elle met en évidence les multiples aspects des questions que la narratologie et la pragmatique littéraire ne cessent d'agiter, les questions d'autorité narrative, de régie, de fonction lectoriale, de transmission. Faut-il dire que là derrière se dessine la "figure de l'auteur", seule instance susceptible de lisser et de légitimer un discours aussi protéiforme et problématique, subsumant en une seule figure la narratrice et le narrateur ? Je ne suis pas sûr que ce recours ne soit pas un peu précipité, voire désespéré, qu'il éclaire vraiment les problèmes, et qu'on n'ait pas mieux à faire, car il reste à faire. Il vaut mieux tenter, pour éviter de se faire proprement polyphémiser, de repérer le piège de l'antonymie primitive qui se cache dans la notion de personne comme dans celle de figure. Sans pousser trop loin ici l'analyse, on pourrait dire que le système discursif de *Joseph Andrews* fait eau, si je puis dire, par les deux bouts, troué qu'il est d'un côté par les interventions métatextuelles plus ou moins intempestives du narrateur lui-même et d'autre part par celles, intradiégétiques, de ses personnages quand ceux-ci le réduisent au silence et se chargent de raconter des histoires à sa place. Il y a ainsi non pas deux (le narrateur qui raconte, l'auteur qui commente), ni un (l'auteur en personne), mais bien trois modes narratifs distincts. D'une part, bien sûr, le narrateur personnel qui s'adresse au *gentle reader* pour lui raconter l'histoire de Joseph, Parson Adams, Fanny et les autres. Cette histoire, il la raconte selon le mode épique (*epische Erzählung* en allemand, c'est-à-dire narratif) tantôt directement dans son langage, sous la forme du "sommaire", tantôt en laissant les personnages s'exprimer dans les dialogues sous la forme

de la “scène” : alternance classique entre *showing* et *telling*. Il y a, deuxièmement, ces personnages-narrateurs qui du dedans de l’histoire en racontent d’autres, d’histoires, adressées aux autres personnages : ainsi la dame-récit racontant l’histoire de Leonora. Il y a enfin le narrateur qui *fait l’auteur* (comme on dit “faire l’intéressant”), parle boutique et assume le rôle de l’auteur pour s’adresser directement au lecteur, par dessus la tête de ses personnages, commente, discute, bavarde. Ces trois modes narratifs appartiennent chacun à un niveau différent de la structure et correspondent parfaitement à la distinction canonique tripartite que véhicule la tradition, de Platon et Aristote jusqu’à l’art poétique énoncé par Stephen dans le *Portrait de l’artiste* : le mode lyrique (disons : “the narrator-as-author”), le mode épique (“the narrator-as-story-teller”) et le mode dramatique (“the characters-as-story-tellers”). J’inverserai donc la formule de Maurice Couturier pour dire qu’“il n’existe pas d’auteur dans un roman comme celui-ci, seulement un narrateur multiforme qui à l’occasion s’amuse à faire l’auteur”. L’auteur, dans tout cela, c’est un rôle que se donne le narrateur, une figure si l’on veut, mais pas celle de l’auteur réel, un masque comme celui du raconteur de l’histoire, une *persona* derrière laquelle il n’y a personne parce que l’auteur réel, Fielding, est partout, c’est-à-dire nulle part.

Nulle part ? Voire. Faisons un bref détour par un des périodiques de Fielding, *The Jacobite’s Journal*, hebdomadaire lancé avec l’appui du Ministère en décembre 1747 à un moment de renouveau de l’agitation jacobite. Il y donne la parole à un jacobite borné et porté sur la bouteille, naturellement condamné par les excès grotesques de son propre discours. Brutalement, dans le numéro 17 (26 mars 1748) une autre voix prend le devant de la scène pour dire que la plaisanterie a assez duré, que les circonstances sont graves et que même cette *persona* ridicule peut prêter à méprise. Il est temps d’arracher le masque, “to pull off the Masque”, dit Fielding, et de parler à visage découvert. Il y a là un cas rare dans la presse périodique du XVIIIe siècle dans lequel l’auteur réel s’impose à la place de son masque, refuse de continuer à jouer le jeu, faisant du même coup voler en éclats la prétention déjà chancelante du journal à l’authenticité. C’est dans un tel cas, cas limite, exceptionnel, qu’on peut dire que Fielding “en personne” s’adresse à son lecteur, de manière plus nette encore et plus directe que ne le fait le “malheureux auteur” (lequel : Stendhal ? Henry Beyle ?) dans la célèbre parenthèse sur le roman comme “miroir qui se promène sur une grande route” dans *Le Rouge et le noir* (livre II, chapitre XIX). Au contraire, dans *Joseph Andrews*, le masque du *hâbleur* (au deux sens du terme : espagnol et français) protéiforme est maintenu dans tout le livre, y compris les dissertations théoriques, les apartés auto-référentiels, les titres des chapitres, tous textes que j’attribue au narrateur jouant le rôle de l’auteur, *the narrator-as-author*. Si Fielding surgit dans le livre, c’est hors de la construction fictionnelle dont participe aussi, à sa manière, la Préface : très précisément une petite dizaine de fois où il se signale, hors fiction sinon hors texte, en note en bas de page, donnant le sens de certains termes techniques, ou se justifiant contre une éventuelle accusation d’incohérence. Ainsi, par exemple, dans cette note du chapitre 9 du livre IV, où Fielding indique qu’un fragment de dialogue qu’ont vient de lire dans l’histoire, si ridicule soit-il, a été entendu tel quel dans la meilleure société, ou bien à propos de l’histoire de Leonora justement, pour dire en note que la lettre de Leonora à Horatio qu’on va lire dans l’histoire lui a été fournie par une jeune personne dans laquelle on s’accorde à reconnaître sa sœur Sarah Fielding. Mais le Fielding qui apparaît dans ces notes, hors masque fictionnel, se trouve aussi occuper exactement la position du lecteur, ou du critique qui se chargerait d’une édition savante de *Joseph Andrews* : on peut imaginer qu’un dix-huitiémiste averti aurait pu retrouver lui-même par des témoignages extérieurs la preuve de ce que dit Fielding dans ces notes. Par quoi l’on voit que l’auteur réel, l’auteur en personne est par rapport à son œuvre offerte à la lecture en position de lecteur, ni plus, ni moins. D’où l’obstination qu’il met, “mystificateur né”, comme le dit Maurice Couturier, à faire croire qu’il est aussi, en personne, dans sa fiction, mais caché, hors d’atteinte. Bonne nouvelle : il n’y est pas. Inutile donc de battre l’air comme Polyphème lançant ses grands bras de toutes parts pour attraper... personne.

□

La figure de l’auteur telle que le lecteur la construit ne saurait donc jamais, à moins de sortir hors du cadre de la fiction et d’avoir recours à des informations extra-littéraires, se superposer avec l’auteur réel, l’auteur en personne. C’est un *effet de lecture*, toute lecture se soutenant de l’hypothèse que ce qui est lu fait sens. Le cas de Fielding à cet égard est assez exemplaire, précisément par le remarquable défaut d’information autobiographique fournie par l’auteur sur son œuvre. Contrairement à Richardson, type antithétique de l’auteur qui insiste dans son œuvre sans jamais se résoudre à s’en séparer, à renoncer à sa maîtrise, comme je l’ai montré ailleurs à propos de *Pamela*, et qui ne cesse de produire autour de ses romans un discours exégétique proliférant, Fielding est étrangement négligent à ce sujet ; il abandonne ses romans à leur sort et passe à autre chose ; peu de lettres, pas de textes



autobiographiques littéraires, pas même de portrait, si étrange que cela paraisse, au point qu'on peut se demander jusqu'où allait vraiment sa prétendue intimité avec Hogarth. Il laisse l'œuvre elle-même insister pour lui, et sous le masque de la fiction, faisant jouer à ses narrateurs, entre tous leurs rôles, celui d'auteur. La figure de l'auteur qui fonctionne à la lecture n'est pas, pour reprendre une utile distinction de Kilito dans *L'Auteur et ses doubles* à propos de la littérature arabe classique "l'auteur réel" mais "l'auteur vrai", qu'on peut décrire (en sortant la notion de la problématique qui est celle de Kilito) comme *l'autorité* qui situe le texte dans le réseau de ses appartenances intertextuelles comme, plus généralement, dans le champ du langage, qui n'a besoin de personne pour dire le désir — et il le dit "de reste", si je puis paraphraser Jean-Jacques Lecercle. Cette autorité, qui se porte garante du texte, lui donne — c'est le sens originaire d'"autorité" — son surcroît, sa valeur ajoutée de sens. Cet auteur "vrai" est *l'auctor* du texte, et l'auteur "réel" ne peut pas grand-chose sur lui. En tant que fonction lectoriale, la figure de l'auteur-*auctor* ne saurait être une figure imposée (nous y voilà) par un auteur-*scriptor* dont moi lecteur je n'attend rien ni n'ai rien à redouter puisque le texte est là qui donne corps à mon désir. Elle n'est pas non plus figure libre, puisqu'elle est tenue dans le réseau des signifiants. Qu'il le veuille ou non, si de l'œuvre il répugne à faire son deuil, l'auteur ne peut y insister ou y faire retour qu'en position de lecteur, dans une fatalité de la dépossession qui s'impose à toutes ses dénégations, comme celle de Stendhal qui semble plaider d'avance, et avec quelle mauvaise foi, contre la censure. Cette figure d'auteur qui relève de la fonction lectoriale, je ne saurais l'appeler qu'*auteur supposé*, en donnant au terme sa valeur exacte : posé, par hypothèse constitutive de toute lecture, "sous" le texte par le lecteur, ou dans son en-deçà, pour lui servir d'autorité. Cet auteur-selon-le-lecteur n'a que peu de chance de rencontrer l'image narcissique que l'auteur cherche à projeter dans son œuvre, sinon par un hasard dont ni l'un ni l'autre n'aura jamais à connaître (sauf à sortir de la transaction littéraire), même si, borgne comme Polyphème, je veux me persuader que ces deux images se fondent en une seule. Pur effet de parallaxe : l'imaginaire, qui ne voit que d'un œil, vous joue de ces tours.

L'auteur supposé, en tant qu'inhérent à la fonction lectoriale, est symétrique de ce qu'Umberto Eco appelle dans *Lector in fabula* le "lecteur modèle" comme inhérent à la fonction créatrice : "un lecteur-type que le texte prévoit comme collaborateur". L'appellation "lecteur modèle" ne me convient pas du tout, avec ce qu'elle suppose, pour le lecteur que je suis, d'injonction à jouer les enfants modèles. Car Eco dit dans *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs* que le lecteur empirique doit reconnaître et accepter les règles du jeu prévues par l'auteur à l'intention de son lecteur modèle. En tant que ce lecteur dit modèle ne fonctionne que dans l'écriture, à laquelle il donne lieu par semblant d'adresse — on écrit toujours dans le désir, et pour quelqu'un, soi-même ou un (une) autre, Muse ou maître, père sévère, confesseur ou psychanalyste — il ne peut s'incarner en un lecteur quelconque que fortuitement : du moins l'œuvre aura-t-elle été écrite, et pourra-t-elle, éventuellement, trouver des lecteurs plus ou moins sages, ce n'est plus l'affaire de l'auteur. Ce lecteur visé, je l'appellerai, en toute rigueur, *lecteur idéal*, puisque c'est celui que l'auteur rêve d'avoir. Mais il relève strictement de la fonction auctoriale, comme l'auteur supposé relève strictement de la fonction lectoriale. Là se situe et là s'arrête le parallélisme. Il n'y a pas de rencontre, contrairement à la communication *in praesentia* : la communication littéraire est d'une autre nature qui ne suppose ni échange ni, comme le dit encore Eco dans une formule étonnante, "construction réciproque" mais au contraire salutaire et perpétuel ratage, grâce à quoi il y a des auteurs qui écrivent des livres, et les lecteurs qui les lisent.

Reprenant une dernière fois le fil rouge de mes personnages emblématiques, je dirais volontiers que le Capitaine Nemo, auteur narcissique, qui renonce à fuir, hypostasie en Cyrus Smith son lecteur idéal auquel il donne corps, moyennant quoi — on est dans l'ordre du pareil au même — l'île se replie sur son créateur qui en a fait son chef-d'œuvre et son tombeau, s'annule dans une involution catastrophique. Et si Cyrus Smith s'en tire, ce n'est même pas, tel Ishmael, pour raconter l'histoire, mais par pure bonté vernienne. Le Nemo de Dickens renonce d'emblée à toute maîtrise sur son œuvre, dont il s'abstrait avant même qu'elle ne devienne texte, pure fonction auctoriale, géniteur sans visage pour un lecteur orphelin condamné à construire le sens. Quant à Ulysse, le "fraudeur" allègre, le "mystificateur" ludique, pour le décrire comme Maurice Couturier décrit l'auteur, il ridiculise Polyphème lecteur affamé, c'est le cas de le dire, d'une ombre — cette figure d'auteur qu'il superpose exactement dans son aveuglement à l'auteur réel, puis il séduit les Phéaciennes prêtes à se donner à lui pour ses beaux yeux de menteur. Mais si le lendemain de son récit, comme on peut le supposer, elles viennent le surprendre dans le lit que lui a fait dresser Arété aux bras blancs, il leur faudra bien constater... qu'il n'y a plus personne.

- Aristote. *Poétique*.
- Balzac, Honoré de. *Modeste Mignon* (1844).
- Barthes, Roland. "La Mort de l'auteur" (1968) in *Le Bruissement de la langue*. Paris : Seuil, 1984.
- . *Le Plaisir du texte*. Paris : Seuil, 1973.
- Beaujour, Michel. *Miroirs d'encre*. Paris : Seuil, 1980.
- Blanchot, Maurice. *L'Espace littéraire*. Paris : Gallimard, 1955.
- Bony, Alain. "'Go, happy paper' ? Pamela et les stratégies richardsoniennes de dépossession et de réappropriation autoriales", *XVII-XVIII* (1994).
- Couturier, Maurice. *La Figure de l'auteur*. Paris : Seuil, 1995.
- . *Roman et censure, ou la mauvaise foi d'Eros*. Seyssel : Champ Vallon, 1996.
- Détienne, Marcel. *Les Maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*. Paris : Maspéro, 1967.
- Dickens, Charles. *Bleak House* (1852-53).
- Eco, Umberto. *Lector in fabula* (1979). Traduction française Paris : Grasset, 1985.
- . *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs* (1994). Traduction française Paris : Grasset, 1996.
- Fielding, Henry. *The Jacobite's Journal* (1747-1748).
- . *Joseph Andrews* (1742).
- Freud, Sigmund. "The Antithetical Meaning of Primal Words" (1910), tr. 1925, Standard Edition, IX.
- Heidegger, Martin. "Aléthéia" (1943) in *Essais et conférences* (1954). Paris : Gallimard, 1958.
- Homère. *Odyssée*.
- Joyce, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1914-15).
- Kilito, Abdelfattah. *L'Auteur et ses doubles*. Paris : Seuil, 1985.
- Melville, Herman. "Bartleby the Scrivener" (1856).
- Stendhal. *Le Rouge et le noir* (1831).
- Todorov, Tzvetan. *Poétique de la prose*. Paris : Seuil, 1971.
- Verne, Jules. *L'Île mystérieuse* (1874).
- . *Vingt mille lieues sous les mers* (1869).