

## Autour des “scénographies auctoriales” : entretien avec José-Luis Diaz, auteur de *L'écrivain imaginaire* (2007)

“Authorial scenographies”: an interview with José-Luis Diaz, author of *L'écrivain imaginaire* (2007)

Ruth Amossy et Dominique Maingueneau

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/aad/678>

DOI : 10.4000/aad.678

ISSN : 1565-8961

### Éditeur

Université de Tel-Aviv

### Référence électronique

Ruth Amossy et Dominique Maingueneau, « Autour des “scénographies auctoriales” : entretien avec José-Luis Diaz, auteur de *L'écrivain imaginaire* (2007) », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], 3 | 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/aad/678> ; DOI : 10.4000/aad.678

---

Ce document a été généré automatiquement le 23 septembre 2019.



*Argumentation & analyse du discours* est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

---

# Autour des “scénographies auctoriales” : entretien avec José-Luis Diaz, auteur de *L'écrivain imaginaire* (2007)<sup>1</sup>

“Authorial scenographies”: an interview with José-Luis Diaz, author of *L'écrivain imaginaire* (2007)

Ruth Amossy et Dominique Maingueneau

---

- 1 José-Luis, selon ta propre formulation, ton livre *L'écrivain imaginaire* s'insère dans une histoire des représentations de l'écrivain. Pourrais-tu nous en dire plus sur les tenants et les aboutissants de ce projet ? En particulier, dans quel sens prends-tu l'expression « écrivain imaginaire », à distinguer de la personne réelle de l'écrivain ?
- 2 Au début de mes recherches, à l'heure où l'auteur était censé être mort selon le titre célèbre d'un article de Roland Barthes (1968), j'ai pensé d'emblée qu'un tel modèle théorique, alors pourtant fort contagieux, était nocif pour la compréhension de la production littéraire et de son histoire. Non, on ne pouvait pas ainsi faire ni le deuil, ni l'économie de l'auteur. Encore moins quand on avait pour champ de recherche, comme moi, la période romantique considérée au sens large : période de l'auteur-roi, du « sacre de l'écrivain » et de la prise en considération de l'« homme » dans l'explication de l'œuvre. Une double exigence s'est donc imposée à moi : œuvrer pour une prise en compte théorique de la fonction auctoriale, dans l'esprit qui était alors celui de Michel Foucault (« Qu'est-ce qu'un auteur ? », 1969), mais en étant plus attentif encore que lui aux diverses facettes de cette fonction ; et penser le déploiement de l'auteur et de ses fonctions (pluriel obligé) dans l'histoire, en particulier dans l'histoire de ce siècle transversal, décisif à cet égard : 1750-1850.
- 3 La première distinction à faire au plan théorique, distinction un peu « primaire », mais cependant essentielle, était entre les divers niveaux de l'auteur. Il convient en effet

d'en distinguer trois :

- 1) L'auteur *réel* (le « Monsieur » de la vie courante, doté d'une biographie, d'un domicile, d'une appartenance sociale, etc.)
  - 2) L'auteur textuel : à la fois l'auteur du livre et le sujet textuel, celui qui, dans le livre, n'est qu'un nom sur la couverture et certaines marques d'énonciation, le « sujet du discours » aussi, qui adopte un genre, un style, une manière de s'adresser, ou encore « l'être de lettres », comme propose de l'appeler Valéry).
  - 3) « L'écrivain imaginaire », c'est-à-dire l'auteur tel qu'il se représente, se fait ou se laisse représenter.
- 4 Mon idée était que cette instance imaginaire, figurale, représentative, trop souvent pensée comme un épiphénomène négligeable, était en fait décisive, du moins quand on considérait l'histoire des attitudes ou des positions littéraires dans la période choisie pour champ d'investigation. Car c'est bien d'abord sous l'angle des représentations que l'auteur s'offrait. Représentations selon toutes les déclinaisons possibles : images, figures, mythes, fantasmés, imagos, clichés, types, *patterns*, etc. Mais comme ces images ne viennent pas seules, mais accompagnées de tout un décor et de personnages secondaires ; comme d'autre part elles ne sont pas immobiles, mais en mouvement, en action, le dispositif de la figuration théâtrale m'a semblé un plan décisif du déploiement de l'écrivain imaginaire. C'est pour cela que j'ai eu recours à la notion de scénographie actoriale. Par ces scénographies datées et changeantes, collectives mais aussi personnalisées, faites siennes, l'écrivain se donne en représentation ; grâce à elles, il adopte aussi une posture, un rôle qui structure sa prestation littéraire tout entière. L'image – l'image à incarner, tout aussi bien dans sa façon de vivre que par sa manière d'écrire – a ici une fonction structurante, ombilicale.
- 5 Cela apparaît encore mieux lorsqu'on saisit la chose dans l'histoire : soit l'histoire personnelle, celle de l'adoption progressive par un jeune écrivain d'une posture, d'un rôle, d'une scénographie, en fonction du répertoire des postures existantes sur le marché quand il arrive en littérature ; soit l'histoire sociale, collective, des représentations, des postures et des scénographies actoriales typiques, exemplaires, imitables par tout un groupe, par toute une école, par toute une génération à un moment donné. Car il est ainsi, à chaque époque de l'histoire littéraire, des prêt-à-être écrivain qui s'offrent à l'impétrant et qui lui suggèrent à la fois des manières d'écrire et des manières de vivre. Plus encore que des « représentations de l'écrivain », c'est des épisodes de la lutte médiatique entre ces scénographiques collectives rivales, entre ces prêt-à-être écrivain changeants et en perpétuel conflit que j'ai voulu me faire l'historien.
- 6 **Comment définis-tu la notion de « scénographie actoriale » et pourquoi as-tu choisi cette expression ? En quoi cette notion diffère-t-elle de la notion de scénographie que Dominique Maingueneau utilise dans le cadre de l'AD ?**
- 7 Comme on le voit à ce qui précède, ma notion de scénographie actoriale fonctionne d'abord pour l'essentiel au plan des représentations, au plan de l'écrivain imaginaire. La scénographie telle que je la définis n'est pas d'abord affaire de discours, de mise en texte, d'adoption d'un dispositif d'énonciation, de choix générique, stylistique, etc. Elle fonctionne d'abord au plan des postures adoptées, des images de soi proposées et de la prise de rôle. En adoptant une scénographie, l'écrivain ne répond pas d'abord ni seulement à ces questions : comment écrire ? comment poser sa voix ? quel genre choisir ? Mais à la question plus large, et qui les englobe toutes : qui être ? Qui être en

tant qu'écrivain sur la « scène littéraire » ; mais qui être aussi en tant qu'homme. De là l'importance que j'accorde à ce que j'appelle des identités génériques : être « l'Homme de Lettres » (1760) n'a rien à voir avec être « le Poète » (1820), même si le second de ces rôles littéraires joue manifestement à se distinguer du premier. Cela apparaît bien, par exemple, dans la manière qu'a le jeune Hugo de présenter l'auteur des *Méditations poétiques* comme un poète, dont se moqueront ensemble les gens du monde et les gens de lettres, mis dans le même panier : « Vous en rirez, gens du monde, vous hausserez les épaules, hommes de lettres, mes contemporains, car, je vous le dis entre nous, il n'en est peut-être pas un de vous qui comprenne ce que c'est qu'un poète » (*Le Conservateur littéraire*, 1820).

- 8 Bien sûr, à mes yeux, l'adoption d'une scénographie actoriale a des conséquences tout à fait prévisibles et logiques en termes d'adoption d'une scénographie énonciative et discursive, au sens (plus restreint) de Dominique Maingueneau. Mais elle n'a pas une pure et simple fonction discursive. La vie réelle – sociale, sociable, religieuse, érotique, quotidienne, voire même pathologique et médicale – de l'écrivain subit elle aussi l'influence de l'adoption d'une posture. De là des vies paradigmatiques d'écrivains romantiques (Byron, Poe, Hoffmann, Musset). Successivement, on cherche à les imiter en même temps qu'on imite leurs œuvres, leurs choix littéraires, leurs genres d'adoption, leur manière de poser la voix, de se comporter avec la langue et de la mettre en discours.
- 9 Reste que la scénographie au sens de Maingueneau, qui est pour l'essentiel une scénographie discursive, est une partie essentielle des scénographies actoriales. Je vois dans notre recours – commun mais non concerté – à ce même concept de scénographie non pas une coïncidence fortuite, mais une réelle convergence. Ce qui nous unit, c'est à la fois le sens du transindividuel, mais aussi le sens de la dimension pragmatique des discours. En lisant ses travaux, il me prend envie d'axer de plus en plus mes propres recherches à venir sur le lien entre scénographie-rôle et scénographie-discours. Ce que j'ai essayé de montrer récemment, en prenant l'exemple de la scénographie romantique mélancolique du « poète mourant » (Millevoye, Lamartine, etc.) et en montrant comment une telle scénographie impliquait non seulement des imagos, des « vignettes », des métaphores obligées (le cygne, « l'oiseau de passage »), des mythes (Orphée, le Christ, etc.), mais impliquait aussi des choix génériques (le lyrisme élégiaque), des choix en termes d'adresse (l'énonciation « malheureuse », la voix qui se perd), mais aussi en termes d'élocution poétique et de « discours » (une parole animée mais elle-même mourante, une éloquence feutrée, une insistance sur l'harmonie).
- 10 **On a souvent l'impression que l'adoption d'un scénario actorial est envisagée du point de vue de l'écrivain réel, comme un projet plus ou moins conscient, une façon d'adopter des postures qui lui permettent, au fil du temps, de se construire une légitimité et une réputation. Cela est très sensible dans ton livre sur Balzac où tu suis l'évolution d'une image depuis ses débuts jusqu'au moment de la *Comédie humaine*<sup>2</sup>. Est-ce que la scénographie actoriale est essentiellement du côté de l'écrivain qui tente de se positionner à divers moments de sa trajectoire ?**
- 11 Dans la première partie plus théorique de *L'écrivain imaginaire*, j'ai présenté la notion de scénographie actoriale selon trois plans complémentaires. J'ai tour à tour étudié les scénographies actoriales d'abord comme des superstructures historiques, puis selon une sorte de champ/contre-champ : vues de l'écrivain d'abord, puis vues de la

réception. Les scénographies auctoriales excèdent donc l'écrivain singulier, en ce qu'elles sont l'affaire d'attitudes littéraires collectives et transindividuelles datées, marquées par leur temps, et dont on peut donc écrire l'histoire. Elles excèdent aussi l'écrivain singulier en ce qu'elles n'existent véritablement que dans l'acte de la lecture, ou, plus généralement, de la « réception », qui, pour une part, suppose la construction d'une image d'auteur par les lecteurs. Image souvent décalée de l'image d'émission (les malentendus en la matière sont la norme), mais obéissant elle aussi à des stéréotypes historisables. Ainsi l'écrivain imaginaire n'existe véritablement que dans le mouvement d'une sorte de « mythologie réciproque ». Il n'existe pas en tant que tel, mais dans l'anticipation de ce qu'il sera, vu d'en face. Ce qui fait que l'écrivain en quête d'images auctoriales de soi et de discours les réalisant en langue se trouve être lui-même son premier lecteur-spectateur.

- 12 Dans le second chapitre de la première partie de *L'écrivain imaginaire* comme dans *Devenir Balzac*, ce qui m'intéresse, c'est bien la manière dont un écrivain singulier en agit avec les scénographies existantes, les adopte ou les refuse, les adapte, les transforme, en récrit la partition, en change, etc. Depuis le romantisme, plus l'écrivain est « grand », « original », etc., moins il accepte les partitions existantes, moins aussi il se contente d'une seule partition, plus il tient à réinventer la scène littéraire tout entière, faisant ainsi de son devenir scénographique un roman à rebondissements. Cela le conduit, par exemple, à assumer ensemble, au même moment presque, des scénographies en principe contradictoires, à adopter des scénographies qu'il avait d'abord condamnées, à changer de scénographie à des moments climatériques de sa carrière, etc.
- 13 Mais, même « vu de l'écrivain », l'exercice d'adoption d'une scénographie n'est pas un exercice solitaire. Il se fait souvent à plusieurs, en fonction de communautés changeantes et mobiles, plus rêvées souvent que réelles. Il n'est pas non plus un exercice purement conscient, ni purement téléguisé en vertu d'un projet de réussite, même si de telles déterminations comptent en effet pour beaucoup. La visée de carrière personnelle, sensible dans les tribulations du jeune Balzac, n'est pas seulement opportuniste, ambitieuse. La question existentielle majeure (« Qui être ? ») recroise la question du choix d'une identité littéraire, en fonction d'une table des postures possibles, particulièrement mouvante en cette période de révolutions – politiques, mais aussi esthétiques et littéraires.
- 14 Balzac offre l'avantage d'une traversée littéraire particulièrement mobile, les diverses postures littéraires alors possibles étant tour à tour explorées par lui, tout comme le sont les divers genres susceptibles de faire porter la voix : le théâtre d'abord, dans les années 20, le roman ensuite. Balzac est ainsi beaucoup plus que lui-même : une sorte d'encyclopédie en action des scénographies littéraires alors en activité.
- 15 **En quel sens considères-tu que ton étude s'inscrit dans le sillage du projet sociocritique ?**
- 16 Mes recherches s'inscrivent à l'évidence dans le vaste espace épistémologique de la sociologie littéraire, mais revendiquent une spécificité. La sociologie des « visions du monde » de Lucien Goldmann a guidé mes premiers pas. Le Sartre de *Qu'est-ce que la littérature ?*, du Baudelaire et de *L'idiot de la famille* m'a aussi marqué. L'histoire des idées, telle que la pratiquait Paul Bénichou, a compté aussi dans mon parcours, quitte à ce que j'essaie de la récrire ou de la compléter. Mais, c'est bien aussi du côté de Claude Duchet,

qui a été mon directeur de thèse, que j'ai cherché mes repères, plus que dans la lignée Lukacs/Barbérís.

- 17 Pourtant, ce que je pratique en fait est une sorte de « sociologie des identités intellectuelles », bien plus qu'une sociologie directement et intrinsèquement « textualiste » comme veut l'être à raison la sociocritique, formulant ainsi une juste critique contre les sociologies littéraires « humanistes ». Les modes d'être, les styles de vie, les façons de se comporter et de se poser, la manière qu'a un écrivain de se construire une identité, sont pour moi tout aussi essentiels que les modes d'écrire qui sont les siens.
- 18 Mais l'accent mis par Claude Duchet et la sociocritique en général sur la nature discursive et textuelle des notions et des pratiques socio-littéraires me semble essentiel. Quand je travaille sur les cinq scénographies actoriales romantiques que j'ai définies, je recroise la notion de « sociogramme ». En effet, pour une bonne part, ces diverses attitudes littéraires se construisent, se norment et se légitiment en s'attachant à redéfinir à nouveaux frais, avec de nouveaux attendus et dans de nouveaux contextes, des termes qui paraissent immobiles à travers l'histoire : écrivain, homme de lettres, poète, artiste, etc.
- 19 C'est d'abord autour d'un terme générique, agissant comme mot de reconnaissance entre adeptes, que s'articule un scénario actorial. Dans la liste assez étroite que la langue lui propose pour désigner l'homme de plume, chaque école, chaque groupe littéraire, chaque écrivain aussi choisissent des insignes lexicaux de prédilection : « auteur », « écrivain », « homme de lettres », « littéraire », « philosophe », « poète », « artiste », « intellectuel », « scripteur », etc. Depuis Ronsard jusqu'à Philippe Sollers, toute l'histoire littéraire française se fait, pour une bonne part, autour des variations — microscopiques, en apparence, en réalité incommensurables — qui affectent ces pauvres étiquettes, sans cesse manipulées. Mais on comprend mieux la passion qui s'attache à la redéfinition de ces termes génériques de valeur changeante lorsqu'on s'aperçoit que ce ne sont pas de simples « mots », mais de véritables « sociogrammes », pour emprunter cet instrument conceptuel à Claude Duchet. Si communs et si érodés qu'ils semblent, ces mots sont des lexèmes-carrefour. Particulièrement marqués par le discours social, ils cristallisent une multitude d'impensés. À eux seuls, ils véhiculent toute une histoire, imposent des cadres *a priori*, tant esthétiques qu'existentiels. Les attribuer ou les refuser à quelqu'un, c'est lui assigner une identité, une « position » — à tous les sens du mot, le social et le topologique en particulier. C'est aussi lui proposer des alliances, imaginaires et objectives, légiférer sur sa façon de manger, d'aimer ou de mourir — et souvent le juger définitivement. Ce sont là de ces mots qui ne se contentent pas de désigner, mais qui, dès qu'on vient à les préférer, sont de véritables actes de discours, dont la valeur illocutoire est forte. Mots à l'impératif, pourrait-on dire : ils commandent et ils obligent, fonctionnant comme des opérateurs de classement et de reconnaissance. Facteurs d'intégration sociale pour celui qui est jugé digne de porter le titre prisé, ils provoquent aussi des exclusions sans appel. Les classements qu'ils imposent sont d'autant plus impérieux que ces termes ne procèdent pas à une pure évaluation intellectuelle : ils suggèrent aussi des règles de vie, mais supposent aussi des jugements métaphysiques tranchants. Être appelé un « auteur » a longtemps signifié, à l'époque classique et un peu au-delà, être exclu par la simple force du langage du cercle des « honnêtes gens ». À toutes les époques, on retrouve dans ces termes génériques, si démonétisés en apparence, une telle puissance illocutoire. Ainsi,

à l'époque romantique, ne pas être jugé digne de porter le beau titre de « poète » ne signifiait pas simplement être incompetent en matière de poésie. Cela signifiait ne pas pouvoir être admis à participer au festin littéraire. Pire encore, cela équivalait à une sorte de dégradation rituelle, presque à une condamnation à mort.

- 20 Pour résumer : c'est bien à la sociocritique que je dois cette notion de sociogramme, même si mon ambition a été de fonder une sous-branche de ladite sociocritique, consistant en ce qu'on pourrait appeler une sociocritique des identités, qui se doit d'être aussi une sociocritique des imaginaires.
- 21 **Dans la mesure où les scénographies adoptées sont selon toi agonistiques, comment tiens-tu compte de la notion de champ littéraire qui est au cœur de la sociologie de Bourdieu ?**
- 22 J'ai préféré parler de « scène littéraire » plutôt que de « champ littéraire », mais à mesure que je relis Bourdieu je m'aperçois que mes positions sont très proches des siennes. Je pense comme lui que toute attitude littéraire se fait en référence à un « champ », à la fois culturel et social. J'ai insisté, moi, sur le côté scénique de cet espace de référence ; lui plutôt, sur la dimension sociologique dudit « champ ». Mais notre idée commune est bien qu'il y a un « espace », « espace des positions » et « espace des possibles », dont il importe de tenir compte, pour comprendre ce qui se passe en littérature à un moment donné. Toute position littéraire et/ou scénographie actoriale se définit structurellement par rapport à ce champ-là. Donc, de part et d'autre, même prise en compte des possibles collectifs par rapport auxquels se définit toute « position » littéraire, qui n'est elle-même que la mise en forme de l'un de ces possibles structurels. Et aussi, même idée, que je me trouve avoir développée plus que Bourdieu, que l'écrivain doit inventer sa propre position – mais plus encore, ai-je tendance à dire, sa propre identité, et pas seulement littéraire. D'où l'idée qu'un grand écrivain comme Balzac doit « s'inventer » tout aussi bien qu'il invente *La comédie humaine*. Quand Bourdieu écrit que l'écrivain doit « se produire comme créateur » (*Les règles de l'art*, 153), en repoussant les déterminations qui pèsent sur lui, et en contrant les postures que « l'Esprit objectif » (Sartre) lui propose instamment, je bois du petit lait.
- 23 D'ailleurs, cette notion même de « position » (une « position » sémaphorisée par des « prises de position »), qui est au centre du travail de Bourdieu (qui file ainsi la métaphore spatiale) est très proche de ma propre conception de la scénographie actoriale. « Position », dit Bourdieu, à juste raison, et c'est bien l'essentiel : une place qu'on occupe, de manière pas toujours consciente mais déterminée, dans un espace social réglé, qui en comporte d'autres, normées, visibles, à imiter ou à rejeter. « Posture », ai-je tendance à ajouter, car dans le jeu médiatique des positionnements, il y a du « faire comme si », du spectacle, du « m'as-tu vu », de la théâtralisation. Et lorsque chez Bourdieu, la « position » devient aussi « poste » (*ibid.*, 357), selon une métaphore cette fois militaire et/ou bureaucratique, je me sens là aussi tout à fait à l'unisson. (Voir ce que Flaubert dit à Maxime Du Camp : « Quant à *mon poste* d'homme de lettres, je te le cède de grand cœur et j'abandonne la guérite... », juillet 1852).
- 24 Mes « scénographies actoriales » sont en quelque sorte le déploiement scénique, la mise en images et la partition scénographique développée de ces « postes » et « positions ». Mais ce à quoi ça sert, d'abord, à l'évidence, c'est en effet, et je suis là bourdieusien, à prendre position dans un champ donné. Si on prend surtout en compte leur fonctionnalité structurelle, ils servent essentiellement à définir une place, mais aussi une attitude, une manière – d'être et d'écrire – en relation de dialogue, souvent

musclé, avec d'autres attitudes/manières contemporaines. Car voici un autre point sur lequel je converge avec Bourdieu : la « scène » ou le « champ » sont lieux de combat. De la littérature comme jeu de go... Il y a concurrence sauvage entre les « positions » ; il faut détruire la position de l'autre, de l'aîné surtout, ou du rival (Du Camp et Champfleury, pour Flaubert) pour faire émerger puis exister la sienne propre. Mais j'ajoute que ces combats sont à forte composante médiatique (d'où « scène »). Le « champ littéraire » restreint et autonomisé, au sens de Bourdieu, a besoin (et Bourdieu ne le dit pas assez) de cet espace médiatique sans précédents, espace de résonances et de réverbérations, qu'apporte à la littérature la presse et le développement de la critique qui lui est lié. L'autonomisation accrue du champ est dépendante de cet effet « palais des glaces ».

- 25 Là où je marquerais quelque nuance d'avec Bourdieu, c'est en revanche dans son historisation de la genèse du « champ littéraire ». Cette fois-ci, la notion de « champ » prend, me semble-t-il, un autre sens (complémentaire du premier, il est vrai) : le « champ » n'est plus un espace de co-« positions » — Bourdieu parle de « l'espace des positions déjà existantes » (*ibid.*, 114), de l'« espace des prises de positions », (130) —, mais un espace à la fois social et symbolique fermé, séparé du reste, autarcique. Il suppose une autonomisation forte de la sphère littéraire par rapport à la sphère sociale, le « champ littéraire » construisant ainsi ses propres valeurs, indépendantes du champ social et politique. La thèse est parfaitement juste, et c'est bien à l'âge Flaubert/Baudelaire que se fait cette « conquête de l'autonomie ». Mais la mise en perspective fait défaut à Bourdieu, qui fait commencer de manière abrupte le phénomène aux années 50, alors que, en historien, j'essaie pour ma part d'en proposer une chronologie plus fine (« L'autonomisation de la littérature 1760-1860 », *Littérature*, 124, 2001 : 7-22), qui suit l'histoire du processus, freinages compris, depuis le 18<sup>e</sup> siècle. La période immédiatement antérieure — le moment romantique en particulier gagne à être pris beaucoup plus en considération dans un tel processus. La notion d'« art pur » date des dernières années de la Restauration ; celle de « l'art pour l'art » du tout début de monarchie de Juillet. Et il convient aussi de prendre en compte l'histoire des notions d'« art » et d'« artiste », essentielles en la matière. Voir deux articles déjà parus que je songe à réunir en livre : « L'« artiste » romantique en perspective » (*Romantisme*, 54, 1986-4, « Être artiste », 5-23) et « L'invention de "l'Art", ou De la poétique à l'esthétique (1800-1850) », exposé dans le cadre du II<sup>e</sup> Congrès de la Société des Etudes romantiques sur *L'esthétique en acte*, Université Paris X-Nanterre (*Romantismes, l'esthétique en acte*. 2009, Presses de Paris-Ouest, 27-47). En sacralisant l'écrivain, le romantisme a lui aussi commencé à l'extraire du monde social commun, même si, pour l'instant, on a tendance à lui donner un rôle suprême dans la société idéale. Il y a aurait donc lieu de comparer les deux formes successives d'autonomisation. Ce que faisait Sartre dans *L'idiot de la Famille*, t. III.
- 26 **Est-il possible de parler de scénographie actoriale en dehors de ce que le texte dit explicitement de l'écrivain ? L'AD et la rhétorique considèrent en effet qu'un *ethos* se construit dans l'énonciation autant, sinon plus, que dans l'énoncé. Est-ce une perspective que tu as adoptée dans ton livre, et dans la négative, la considères-tu comme légitime ?**
- 27 Oui, bien sûr, je suis tout à fait d'accord avec cette idée directrice selon laquelle l'*ethos* se construit « autant sinon plus dans l'énonciation que dans l'énoncé ».

- 28 Cependant, le constat ordinaire qu'on est amené à faire, c'est qu'il y a, *in fine*, le plus souvent concordance assez exacte entre les images d'écrivain qui se disent et se construisent (dans des énoncés souvent paratextuels), et la praxis langagière qui va avec : entre le dire et le faire (de parole), si l'on veut. Mais, bien sûr, des décalages sont toujours possibles entre ces deux bords. Il y a des dire qui n'engagent pas véritablement des faire : des images d'écrivain qui restent à l'état d'images d'Épinal et qui ne passent pas dans la praxis langagière concrète. Et, réciproquement, il y a des faire qui ne sont pas légitimités, prédéterminés par des dire conscients. Oui, on peut postuler que, dans certains cas, l'*ethos* d'énonciation en dit plus, est plus actif, est plus passionnant à voir bouger que la scénographie *a priori*, qui fait toujours un peu « livre d'images ».
- 29 Et il y a parfois des décalages entre les deux. Ainsi, chez le jeune Hugo qui, tout en posant au prophète dans ses *Odes*, a - déjà - un ton trop énergique, trop juvénile, trop « force qui va », pour la haute et austère mission religieuse qu'il s'assigne. Il se pose en prophète biblique chenu, mais se comporte, en langue, en homme d'action juvénile, qui veut en découdre : se comportant déjà comme celui qu'il définira bien plus tard comme le « démagogue horrible et débordé » qui a mis « un bonnet rouge au dictionnaire » (« Réponse à un acte d'accusation », *Les Contemplations*, 1856).
- 30 Mais la vraie question qu'il convient plus ordinairement de poser est celle de la relation entre ces deux instances : image préconstruite et *ethos* d'énonciation, et des médiations toujours problématiques entre elles. Car il y a là véritablement décalage de niveau ; et entre ces deux niveaux, la marche à franchir est assez haute. Comment faire coïncider une identité pré-étalonnée avec un mode concret de mise en action du langage ? Comment traduire en actes de parole une vignette ? Dans le cas le plus simple, l'image d'écrivain, la scénographie auctoriale préconstruite, dit explicitement des choses relativement précises concernant l'attitude en langue et en discours que l'écrivain idéal se doit de tenir. C'est le cas lorsque le jeune Hugo dit du poète *chargé d'âmes* : « Sa voix grave se perd dans les vaines paroles » (« Le Poète », 1824). C'est le cas lorsque Lamartine dit du poète, semblable aux oiseaux de passage, être à distance, désidentifié, que le monde « ne connaît rien que sa voix » (ce qui entraîne aussi, remarquons-le, en termes éditoriaux cette fois, et donc très concrets sur le plan du réel socio-économique, le choix de l'anonymat pour les premières éditions des *Méditations*). Dans ce dernier exemple, cette idée que la voix du poète est une voix qui se perd, de même que le poète est un être de fuite, d'envol, se trouve confirmée par une sorte de démonstration en acte de l'inanité de la parole poétique. Cela a lieu dans une étrange adresse au lecteur, qui l'invite à écouter *in situ* une expérience de disparition sonore :
- Écoutez ce doux son que va rendre ma lyre  
Les vents l'ont déjà emporté !  
« Le Poète mourant », *Nouvelles Méditations poétiques*, 1823
- 31 *Verba volant, scripta manent*. De là, pour notre poète mourant le choix du chant qui vole contre l'écriture qui fraye (Derrida), creuse, trace et prétend perdurer, imitant ainsi le vulgaire apoétique qui s'attache à la vie concrète, s'enracine, au lieu d'accepter de manière oblatrice la labilité universelle des sons.
- 32 L'étude captivante en la matière, consiste à chercher comment, par quelles médiations, par quelles procédures se fait la mise ensemble, s'opère la relative congruence entre identité précodée et *actio* discursive. Cas intéressant que j'ai pu étudier, celui de Vigny : dans la Préface de *Chatterton* (1834), il définit trois manières d'être écrivain, celle de l'homme de lettres, celle du grand écrivain et celle du poète. Et c'est à nous, lecteurs, de

deviner quelle est la posture qu'adopte celui qui tient ici le dé. De là un exercice de traduction, entre ce qui est dit de manière symbolique des trois rôles littéraires définis, et l'*ethos* même du préfacier qui propose une telle distinction, sans se placer explicitement dans l'une des cases. Exercice qui permet de conclure malgré tout assez aisément, qu'il adopte pour son propre compte la posture responsable et paternelle du « grand écrivain », laissant celle de « poète », filial et mélancolique à son personnage, *Chatterton*. De là, donc, une distribution des rôles, mais aussi des *ethè*.

33 **Tu passes souvent de l'image de l'écrivain que projette un personnage fictionnel à celle que tu prêtes à l'auteur. Mais peut-on glisser ainsi du personnage mis en scène par Musset, Hugo ou Balzac à l'image de l'auteur signalée par son nom sur la couverture ?**

**En particulier, comment articuler l'*ethos* projeté dans des écrits tels que les correspondances, d'une part, et les préfaces, d'autre part, avec celui qui se dégage d'un texte poétique ou narratif ?**

34 Il me semble que la question est double, et je me propose de répondre aux deux sous-questions séparément.

35 Pour répondre à la première sous-question, je me permets de rappeler tout d'abord mon analyse sur ce point.

36 C'est pour une part en construisant un personnage qui les représente à l'intérieur même de leur œuvre que les écrivains romantiques définissent leur scénographie auctoriale. Cela leur permet d'ouvrir à la *persona* de l'auteur le continent chatoyant de la fiction. Les romantiques n'ont pas l'exclusivité d'un tel procédé : Diderot par exemple en use, en se décrivant sous les traits de Dorval, puis d'Ariste, ou de « Moi » (dans *Le neveu de Rameau*). Mais l'époque romantique l'a tant développé que chaque écrivain presque s'engage dans un tel processus de fictionnalisation de soi.

37 Le « Voyageur » sandien n'a pas de nom, mais il permet à Aurore Dudevant de gommer sa particularité biographique pour accéder à l'universel par la petite porte. Ce que construit ostensiblement George Sand dans ses *Lettres d'un voyageur* (1837), c'est un « personnage-écran », volontairement inconsistant, mais malléable à souhait. Sexe indécis, identité « voyageuse ». Il y a là un procédé qu'on retrouve dans les divers « mythes personnels » qu'on rencontre à la même époque chez la plupart des écrivains. Leur travail d'« autofiction » en arrive à la création de véritables personnages allégoriques. C'est ce que pratique Hugo sous les traits d'Olympio. Dans une préface ébauchée en 1836 (à un recueil qui se serait intitulé alors *Les contemplations d'Olympio*), il justifie le recours à ce processus de figuration de soi : « Il vient une certaine heure dans la vie où, l'horizon s'élargissant sans cesse, un homme se sent trop petit pour continuer de parler en son nom. Il crée alors, poète, philosophe ou penseur, une figure dans laquelle il se personnifie et s'incarne ; c'est encore l'homme, ce n'est plus le moi<sup>3</sup>. »

38 Dans le cas le plus ordinaire, c'est dans le feu de la création d'une œuvre-maîtresse que se dégage le personnage emblème : *René* (1802) pour Chateaubriand, *Oberman* pour Senancour (1804), *Corinne* pour Mme de Staël (1807), *Rolla* (1833) ou *Lorenzaccio* (1834) pour Musset, *Lélia* (1833) pour George Sand, etc. Comme Sainte-Beuve l'a remarqué pour le cas Sand, très souvent le personnage fétiche impose à l'écrivain son empreinte, le tient sous influence. D'où le conseil adressé à l'auteur de *Lélia* : « Nous admirerons encore plus le poète d'avoir enfanté cette grande figure, dès que nous verrons qu'il ne vit plus sous son ombre<sup>4</sup>. »

- 39 Peu importe que ces personnages emblématiques ne soient pas toujours des écrivains. Certains jalons sont alors indiqués qui, entre le personnage et le rôle intellectuel, facilitent la traduction. À une époque où l'écrivain refuse d'être un professionnel de la littérature, il est normal qu'il s'attribue des identités autres, et si possible plus gratifiantes. Le préjugé est grand, en effet, contre la composition littéraire et tout ce qu'elle comporte d'apprentissage technique, de métier et de commerce. Loin de revendiquer son identité d'homme de plume, l'écrivain romantique aime à se glisser dans la peau d'un personnage de prédilection dont le statut intellectuel n'est pas marqué.
- 40 Si maintenant, la question se pose de savoir si l'on peut passer de ces figures allégoriques et fictionnelles, à la scénographie auctoriale au sens propre, ma réponse est oui : au prix, bien sûr, de précautions. Non seulement on peut passer, mais il le faut : si l'on veut comprendre pour de bon, *in vivo*, en acte, ce que j'appelle le langage auctorial dans la diversité de ses ressources.
- 41 L'imago fictionnelle simplifie, grossit le trait, pose un être légendaire et relativement cohérent ; elle fonctionne à titre d'idéal du moi, comme diraient les freudiens. L'écrivain concret est bien moins unifié, plus complexe, plus divers, plus aléatoire. Il ne se reconnaît pas complètement dans l'un de ses personnages. Ce que Hugo nous démontre en proposant pas moins de quatre mirages symboliques, et non un seul, pour le représenter de manière moins schématique : « Olympio, la lyre ; Herman, l'amour ; Maglia, le rire ; Hiero, le combat<sup>5</sup>. »
- 42 S'interdire de tenir compte de tels personnages allégoriques à forte stature et à grande présence, pour s'en tenir au texte, rien qu'au texte dans sa vitalité pragmatique, ce serait, selon moi, faire une cure d'amaigrissement acrobatique et nocive. Là aussi, l'important est de chercher à comprendre les voies de passage, les médiations. Comment parle, agit en langue, comment énonce le Hugo « Olympio », le Hugo « Maglia », etc. ? La Sand « Lélia », la Sand « Voyageur », la Sand « Compagnon du Tour de France », la Sand « Lucrezia Floriani », etc. ?
- 43 Sans compter qu'il faut admettre que le personnage allégorique est parfois – consciemment ou non – décalé de l'identité « réelle » de l'écrivain qui le projette comme étant l'un de ses possibles à un moment donné. Souvent, il est vrai, lorsque l'écrivain se prend ainsi comme « matière poétique », une intime relation ne manque pas de se faire entre le personnage et lui-même. Mais cette relation n'est pas toujours de substitution. Car certains tiennent à marquer des distances ; ils s'assignent un autre rôle que l'artiste ou le poète représenté. Ainsi de Vigny dans *Chatterton* : plutôt qu'en jeune victime des Muses, il pose, on l'a vu, au « grand écrivain » paternel, apportant son secours d'avocat éloquent au « poète » meurtri qu'est Chatterton. Préférant se voir en Quaker (*Chatterton*) ou en Docteur Noir (*Stello*), il s'attribue sur le plan de la fiction des rôles sociaux plus responsables : prêtre et médecin. Et il se comporte en partie en discours selon ces autres identités.
- 44 C'est le cas aussi de Hugo dans *Notre-Dame de Paris* : il n'alloue à Gringoire, « admirable Sosie, chargé de la friperie de l'âme<sup>6</sup> », que la part fantaisiste de sa personnalité qu'il attribue plus tard à Maglia. Lui se réserve les autres rôles – et la gestion épique de surcroît.
- 45 C'est le cas de Balzac, qui se démarque de la plupart des écrivains fictifs de *La comédie humaine*, aisément déconsidérés, voire traités de manière caricaturale. Car même

d'Arthez, réputé un de ses doubles, a de coupables faiblesses : ne devient-il pas le hochet de la princesse de Cadignan ?

- 46 Mais qu'ils s'identifient à eux ou non, ces personnages ne leur servent pas moins de foyer d'identification. Et ils sont donc à prendre en compte dans l'analyse : en ménageant, bien sûr, les distances que l'on met ordinairement entre ce que dit le personnage et ce que dirait l'auteur qui le fait parler.
- 47 L'autre sous-question concerne la fiabilité relative et comparée des informations tirées de la correspondance, ou des divers écrits paratextuels, avec ceux qui proviennent du texte littéraire au sens propre, poétique ou narratif. Bien sûr, entre ces textes de régime différent, il convient de faire les différences qui s'imposent. L'opposition entre textes de fiction (narratifs, théâtraux, poétiques) et préfaces et correspondances est à prendre en compte. Mais j'avoue mon crime : je crois qu'une telle opposition est relative, variable selon l'histoire, et à repenser, à calibrer à chaque fois selon les périodes. Je suis aussi de ceux qui croient qu'il n'y a pas lieu de se passer des informations venant de ces deux sources, au nom de je ne sais quelle pureté théoricienne, qui risque l'angélisme. Il convient ici de faire feu de tout bois, sans confondre les divers régimes énonciatifs, il va de soi.
- 48 L'intérêt des préfaces, en tout cas à l'époque romantique, c'est que plutôt que fournir le mode d'emploi du texte, elles sont le lieu de l'auteur : l'espace textuel où il lui est donné la liberté de parler en son nom propre (d'une voix de gorge parfois, il est vrai, ce qui explique le préjugé qu'on a contre elles) ; le lieu aussi où il lui arrive d'exhiber et d'explicitier sa scénographie, de dire son projet sémantico-pragmatique, etc. Cela ne veut pas dire que c'est l'auteur de préface qui a raison, ni que le texte constituera la mise en pratique de la scénographie programmatique explicitée en préface. Mais si la préface existe (et elle existe très souvent à l'époque où je me situe), c'est bien qu'elle a sa fonction pragmatique, qui est souvent de définir une esthétique, mais plus encore d'établir un contrat de communication : chose d'autant plus nécessaire que l'époque a mis à mal les procédures et convenances ordinaires en la matière, par une révolution sans précédent des règles ancestrales de la communication littéraire.
- 49 Peut-on de la même manière se passer des informations tirées des correspondances ? Là aussi, je suis de ceux qui, dans le cadre de l'AIRE, ont mis l'accent sur cette précieuse source d'information, trop longtemps négligée et méprisée au nom d'une idéologie textualiste dont les effets pervers n'ont pas encore cessé, malgré le mouvement de « retour de l'auteur » qu'on constate depuis deux décennies. Source précieuse au plus haut point, les correspondances de jeunesse des futurs écrivains. Pour avoir étudié celles de Balzac, Hugo, Musset, Sand, Flaubert, Zola, Rimbaud, Proust, etc., j'ai pu comprendre sur pièces à quel point ces lettres de jeunesse sont précieuses : car, en voix *off* (*off* par rapport aux œuvres qu'il essaye) elles servent pour une bonne part au processus d'identification de l'auteur encore à naître. C'est là que l'auteur à venir s'invente, sous nos yeux de tiers lecteurs, mais d'abord sous le contrôle de ses correspondants. Alors que les préfaces ont le public pour cible, et sont toujours un peu apprêtées, les correspondances nous donnent accès à une vérité plus en déshabillé. Elles ont aussi l'avantage précieux pour l'historien de la communication littéraire d'être des documents strictement millésimés, qui portent dans leur moindre parcelle la griffe de l'histoire. Enfin, comme ce sont des textes adressés et souvent aussi des textes qui ont trouvé réponse, ce sont des énoncés doublés de leur propre réception : ce qui

confère aux correspondances dites générales l'avantage appréciable de nous fournir des procès de communication particulièrement stéréoscopiques.

- 50 On retrouve une partie de ces mêmes avantages dans les préfaces de jeunesse, et de manière générale dans les divers écrits para- et péri- textuels sur lesquels un jeune écrivain appuie son devenir-soi. De là, parfois, des préfaces à des textes qui n'existeront pas, mais dont le travail d'invention identitaire est décisif. Ainsi par exemple de cet « Avertissement » du *Gars* de Balzac (1828), préface à un premier état des *Chouans*, qui feint un auteur supposé, lui donne un nom, et lui attribue une biographie en règle. Ce qui fait que la distinction paratexte/texte est elle-même mise à l'épreuve, en partie brouillée. Ce qui est fort courant à l'époque romantique...
- 51 La vraie question est de savoir comment « articuler » les informations venues de ces diverses sources, tout en sachant bien qu'elles ne sont pas de même nature. Point par exemple de recours au mythe ni aux apprêts de la fictionnalisation dans les correspondances qui ordinairement procèdent de manière plus familière. Mais c'est en orchestrant toutes ces diverses longueurs d'onde qu'on peut escompter prendre une vue suffisamment précise et complexe des diverses strates complémentaires du langage auctorial.
- 52 **Doit-on, selon toi, spécifier la « scénographie auctoriale » en fonction des divers genres littéraires, dès lors qu'un même imaginaire social imprègne les esprits et les textes ?**
- 53 Pour une part, il me semble que les scénographies actoriales excèdent les frontières des genres, mais pour une part seulement. L'époque romantique a beau être une époque de dénonciation de l'« arbitraire distinction des genres » (Préface de *Cromwell*, 1827), le critère générique n'en fonctionne pas moins. D'autant plus que le genre détermine pour une bonne part l'*ethos*, dimension essentielle en la matière.
- 54 Je suis parti de l'idée que l'époque romantique a été, en fait, une époque de réactivation de la hiérarchie des genres, au bénéfice de la poésie, mise au sommet d'un empire littéraire fonctionnant dans le registre de l'absolu. Aussi le primat de la poésie lyrique à l'époque romantique m'a conduit à donner à la poésie une place de choix. C'est en quelque sorte la scène suprême où se jouent d'abord, sur le registre du sublime, les diverses scénographies que j'ai distinguées : avec, bien sûr, des affinités pour chacune d'entre elles. Ainsi, le romantisme mélancolique est élégiaque, le romantisme paternel adopte d'abord la position de parole de l'ode, le romantisme de l'énergie se déploie dans la poésie dramatique, le romantisme ironique et fantaisiste dans celui de la poésie ludique à la Musset ou à la Gautier, le romantisme désenchanté trouve une de ses premières expressions poétiques dans la poésie prosaïque de Joseph Delorme.
- 55 Mais ce primat de la poésie, scène sublime et idéale, ne doit pas cacher les transformations que subissent alors les autres genres, sous le feu de la nouvelle scénographie auctoriale. On a l'impression que les différents genres sont utilisés et choisis alors, non tant en fonction seulement de leur rentabilité esthétique, mais en fonction des scénographies qu'ils permettent de mettre en valeur. Le genre ainsi structure l'*ethos*, et l'*ethos* se fait le langage proprement textuel de la scénographie.
- 56 Mais il faut en la matière être sensible aux dates.
- 57 Ainsi, c'est en 1821 que le jeune Balzac abandonne le théâtre pour le roman, d'abord industriel. C'est en 1829-1832 que le romantisme fantaisiste trouve une forme de choix dans le « conte d'artiste » à la Hoffmann (Balzac, Nodier, Janin, etc.). C'est en 1833-1835

que le romantisme paternel humanitaire (Hugo, Vigny) investit le drame. En la matière, il importe d'avoir une vision très historisée des genres. Les genres ne sont pas en effet des constantes atemporelles et universelles, comme on les pense parfois. Ce qui importe, ce n'est pas le genre en tant que catégorie creuse *a priori*, ce sont les investissements génériques, à un moment donné, en fonction d'épisodes de la lutte pour la visibilité et l'existence, du *struggle for life* médiatique qui s'est mis à affecter la littérature. On mise sur un genre, on le choisit en fonction de sa rentabilité communicationnelle, à un moment donné ; et on le quitte quand il est éculé (ainsi de Balzac, renonçant en 1832 au conte fantastique à la Hoffmann). Le genre est affaire d'opérations, de placements, de jeux de Bourse. Pour le lancer, tous les moyens sont bons. Ainsi le pratique Hugo dans la Préface de *Cromwell*. Pour légitimer le « drame », cette forme nouvelle qu'il lui importe alors de lancer, il l'inscrit dans une philosophie historique des genres en bonne partie opportuniste. Il le dote ainsi d'une somptueuse histoire universelle à trois temps (lyrisme, épopée, drame), dont le genre à promouvoir tire son rayonnement. Mais le drame ainsi lancé à son de trompe connaît son heure d'incubation (*Cromwell*, 1827), de lancement (*Hernani*, 1830), d'apogée (*Ruy Blas*, 1838) et déjà de décrépitude (*Les burgraves*, 1843). Plus encore que les civilisations, les genres sont choses mortelles...

- 58 Quant au roman, cette forme nouvellement réinvestie sinon nouvelle, sa réussite tient pour une part à sa plasticité, qui lui permet de coïncider avec les différentes scénographies rivales : la mélancolique (*René*, *Oberman*, *Lélia*), la paternelle et humanitaire (les romans utopiques de Balzac, *Les misérables*, les romans socialistes de Sand), l'ironico-fantaisiste (*La peau de chagrin*, à certains égards *Stello*), énergique (le cycle *Vautrin*), la désenchantée (*Illusions perdues*, *La confession d'un enfant du siècle*). Chacune de ces scénographies réinvente à sa manière le roman, avant que Flaubert puis Zola ne le réinventent à leur tour, chacun à sa manière. Ce n'est donc pas le genre pris universellement, ni isolément qui importe ; mais, là aussi, l'univers des possibles génériques, à un moment donné (vision paradigmatique), et l'histoire (fine, à la décennie près) des changements de l'espace des genres, et des mutations de chaque genre, en fonction de critères extragénériques. Ce n'est donc pas en tant qu'« archigenre » (Genette) que le genre doit intéresser l'historien, mais en fonction de ses inflexions possibles. Au genre-langue, il préfère, si l'on veut, le genre-discours.
- 59 Le genre, donc, doit être pris en considération, non pas seulement en tant que tel, mais aussi pour les investissements qu'il permet. Le genre, avant d'être un mode de discours, une manière de poser la voix, un *ethos*, est chose cotée à la bourse des valeurs littéraires. De là, la célèbre hiérarchie des genres des classiques, édifice que le romantisme est censé mettre à bas. Mais cela en réintroduisant en fait des hiérarchies encore plus impérieuses. D'où le sentiment de déchéance qui est celui du jeune Balzac, devant abandonner le grand théâtre en vers (*Cromwell*) pour le roman alimentaire (1821) : « J'ai l'espoir de devenir riche à coups de romans. Quelle chute !... je n'ai que cet ignoble moyen-là : salir du papier et faire gémir la presse<sup>7</sup>. »
- 60 De là, un déficit constant, dans la période Balzac en tout cas, des images gratifiantes accessibles au romancier. Rejeté vers les bas-fonds médiatiques, il est condamné à jouer avec les diverses scénographies auctoriales que l'étal lui propose, mais il ne peut véritablement en investir aucune pour l'instant, mise à part la dernière. De là sa propension à se dévaluer, à se doter d'images autopunitives, d'industriel, de quasi « nègre », au mieux de « conteur ». Conclusion : ce n'est pas le genre seul qui importe,

mais la panoplie mouvante des genres, et l'image auctoriale qui va avec chacun d'entre eux, et qui, aux diverses phases de l'histoire littéraire, en vectorise l'emploi et la valeur.

61 **Comment situerais-tu ta démarche par rapport à celles de l'analyse du discours en ce qu'elle cherche à articuler l'instance énonciatrice et le personnage social de l'écrivain ?**

62 Entre ces deux démarches partant de présupposés différents, voire même de « cultures » différentes, je dirai que l'intersection (au sens logique du mot) est très forte, et de plus en plus manifeste ; et que c'est à cette intersection que le plus décisif se passe. C'est bien dans l'articulation entre « personnage social de l'écrivain » et « instance énonciatrice » que se joue l'essentiel.

63 Je suis parti, moi, des constructions identitaires, en essayant d'en démonter la mécanique et d'en établir une typologie, valant pour un moment donné de l'histoire littéraire. L'analyse du discours, elle, vise d'abord les textes, part des fonctionnements discursifs, en attachant une importance primordiale à leur *ethos*.

64 Mais les deux démarches tendent en fait à se rejoindre.

65 Derrière l'*ethos*, c'est-à-dire la personnalité morale discursive, le personnage social de l'orateur (ou du scripteur) n'est pas loin. Non pas l'être réel, mais l'être construit, par et pour le discours. La rhétorique ancienne elle-même en tenait compte, en s'occupant beaucoup plus que la « rhétorique restreinte » de l'*actio* de l'orateur, de sa manière de parler, de se conduire en langue, mais aussi de se poser à la tribune, toutes attitudes qui se devaient de donner bonne opinion de ses mœurs. Il y avait ainsi un bien dire que devait confirmer un bien être.

66 Quant à moi, j'ai senti tout de suite qu'il fallait que je prenne en compte cette interaction identité imaginaire/identité d'énonciation. Certes, ce n'est pas sur ce nœud essentiel que j'ai insisté d'abord frontalement, parce que j'avais d'autres urgences. Mais mon programme initial comprenait d'emblée cela : en venir à articuler les personnages d'écrivain préconstruits à des scénographies d'énonciation elles aussi codées.

67 Cela constitue le principal des divers champs de recherche dont, dans la conclusion de ma thèse (1997), je me propose de compléter l'étude plus tard. Mon programme initial comportait en effet aussi une analyse des interactions entre écrivain imaginaire et les deux autres instances distinguées : l'auteur réel, et l'auteur textuel.

68 Parmi mes programmes de recherche encore d'actualité, il y a donc d'une part l'analyse des relations entre imaginaires d'écrivains et comportements sociaux concrets de la part des écrivains « affiliés » à tel ou tel de ces imaginaires. Après avoir analysé les diverses fantasmagories d'écrivain, je voulais montrer comment ces choix spéculaires et scénographiques, ont eu aussi, dans la vie même des écrivains romantiques – professionnelle, éditoriale, mais aussi quotidienne, amoureuse etc. – des conséquences bien concrètes. Preuve, s'il en fallait, de l'effectivité de l'imaginaire, de la réalité impérieuse du fantasme.

69 Mais une autre dette que je me dois d'apurer tient cette fois au fait que j'ai conscience de ne pas n'avoir abordé jusqu'ici, aussi systématiquement qu'il conviendrait de le faire, la question des relations entre scénographies imaginaires et choix stylistiques, et en particulier choix d'énonciation. L'utopique projet initial portait mention d'une telle ambition. Il s'agissait ainsi de montrer l'interaction concrète entre les dispositifs auctoriaux fantasmagoriques et les écritures, au sens sociolectal du mot (celui que lui donnait Roland Barthes dans le *Degré zéro*, en 1953). Mon sentiment est que le

programme qu'avait fixé Barthes dans cet ouvrage plus que cinquantenaire reste encore en grande partie valable aujourd'hui. En tout cas, il a fort peu été « entamé » (au double sens du mot) en ce qui concerne la période de l'histoire littéraire que je connais moins mal. Mais il a le grand avantage d'avoir été relancé, et de belle façon, par l'analyse du discours.

- 70 Il m'est arrivé de travailler sur l'énonciation romantique<sup>8</sup>. Il y aurait lieu de montrer plus précisément que je ne l'ai fait comment chaque scénographie auctoriale implique la définition implicite ou explicite d'une scénographie d'énonciation. Car c'est bien, somme toute, à définir une position de parole que s'attache toute scénographie auctoriale, ainsi que le démontre à sa manière Dominique Maingueneau. Se tenant au carrefour de l'imaginaire et du symbolique (ou, si l'on préfère, de l'imaginaire et du textuel), toute scénographie imaginaire n'assigne à l'écrivain une place, un espace, et toute une scène, que pour autant que cette scène sera d'emblée aussi l'enceinte idéale d'une voix. Resterait donc à montrer sur pièces comment les divers « écrivains » imaginaires tels que les a définis l'époque romantique s'y prenaient pour être « auteurs », ou, si l'on préfère, « sujets de l'écriture » comme on dit plus précisément. Pour s'indiquer et indiquer leur posture en langue. Soit donc la question des choix d'énonciation, mais aussi celle des choix génériques qui leur sont étroitement liés. Soit aussi la question du « nom d'auteur » : autre dimension proprement « textuelle », de la fonction auctoriale — puisqu'il s'agit bien, après tout, de la pure et simple inscription d'un nom sur la couverture — mais qui, elle aussi, est de part en part médiatisée par les choix de stratégie imaginaire.
- 71 À ce nœud essentiel scénographie imaginaire/scénographie d'énonciation, j'ai consacré déjà dans *L'écrivain imaginaire* une place relativement importante. Posant la question « Comment être le père en littérature », j'ai par exemple essayé de montrer quels choix stylistiques, quel *ethos* aussi étaient associés à la scénographie du romantisme que j'appelle « paternel ». La posture paternelle, celle du poète ayant « charge d'âmes » (Préface de *Lucrece Borgia*, 1833), posant au pasteur de peuples, a des conséquences immédiates et très visibles sur la solennité du ton, sur la position de surplomb, de « survol » comme dit Sartre, que se donne la parole poétique.
- 72 Là où je rejoins tout à fait Dominique Maingueneau, c'est dans cette notion de paratopie qu'il a si justement définie, et qui concorde tout à fait avec ce que j'ai moi-même essayé de penser sous le nom de topologies imaginaires ; topologies selon lesquelles on se représente l'espace idéal où se meut le héros littéraire ; mais aussi et surtout topologies de parole. Oui, je pense comme lui que l'écrivain est un être décalé, selon des topiques changeantes au cours de l'histoire, et qu'il se doit de définir la place décalée (*para-*) de parole qui est la sienne. Raffinant même sur cette notion de paratopie, j'ai essayé de définir les diverses topologies imaginaires de la parole romantique, qui se distinguent par leur manière *sui generis* de se poser à côté, au loin, à distance.
- 73 Si je me résume, on pourrait dire qu'il y a cinq manières romantiques *sui generis* de se poser en langue par rapport aux récepteurs du discours : 1) loin ; 2) plus haut ; 3) en brisant l'enceinte ; 4) en faisant des arabesques ; 5) d'en bas. Ainsi à la parole mélancolique du poète mourant qui s'émet « loin des bords », hors du dedans, dans une fuite perpétuelle hors du « monde », mais aussi dans une perpétuelle tangence avec le dedans, à la fois perdu et fui de la cité des hommes, répond la parole paternelle du poète chargé d'âmes, qui, lui, parle de haut, s'adresse au peuple ou à la foule depuis un promontoire poétique variable (montagne, phare, tour, etc.), mais que réalise ne serait-

ce que la sublimité de sa parole hautaine. Au poète mourant de Lamartine, qui « passe loin des bords » et dont « le monde ne connaît que la voix », répond ainsi le poète selon les premières *Odes* de Hugo, du haut d'un Sinaï imaginaire, parlant dans le registre souverain de l'Ode, à une foule à la fois atterrée, impie et méprisante.

- 74 Quant aux trois autres « romantismes » que je distingue, chacun d'eux a aussi sa manière propre d'inscrire le héros poétique et de placer sa voix dans une topique qui est à la fois espace imaginaire et *locus amoenus* de parole.
- 75 Franchisseur de limites, grand ennemi des apparences et des circonlocutions, voulant soulever de manière dramatique le voile d'Isis, le romantisme de l'énergie suppose une parole immédiate de vérité, jaillissant dans l'émoi sensible, en phrases hachées, laconiques, mettant à mal la langue ; et mieux encore que la parole, l'acte, comme étant son substitut extatique, et plus conforme à la vérité et à l'énergie de l'affect. Sa scène d'énonciation matricielle est, me semble-t-il, fort bien définie dans l'opposition entre le noble Philippe Strozzi, incarnation emblématique de l'attitude du romantisme paternel, et Lorenzaccio, héros exemplaire du romantisme de l'énergie. Au premier, qui reste un éloquent orateur républicain, à phrases sonores, se déroulant de manière mélodieuse, comme une toupie, et donc incapable d'action, s'oppose Lorenzaccio qui, lui, prétend parler avec la même intensité brachylogique que ce stylet dont il finira par percer le duc Alexandre. Quand dire, c'est faire, fût-ce en défaisant...
- 76 Le romantisme ironique, quant à lui, est un romantisme joueur, qui joue aussi et surtout avec le langage, qui dénie tout sérieux à la chose dite. Refusant les contrats passés avec la langue, comme ceux passés devant M. le maire ou M. le banquier, il se joue des signes et des valeurs, s'amuse à lancer des mots en l'air comme des osselets. Tel Fantasio, il « parle beaucoup au hasard », car c'est son « plus cher confident ». De là, une parole ludique, fantaisiste, imprévisible en ses détours et circonlocutions jongleuses, en arabesque, et ex-centrique. Tout cela, avec des variantes : variante Musset, variante Janin, variante Balzac (celui de *La peau de chagrin*), chacun s'attachant à cultiver sa différence, mais assumant la même irresponsabilité joueuse.
- 77 Enfin, la parole désenchantée est une parole creuse, elle aussi ludique, mais sans joie, sans ce bonheur de l'invention fantaisiste qui caractérise l'ironie romantique, puisque le sentiment rageur du *déjà dit* mine l'assurance d'un sujet tombé, plombé, qui a le sentiment d'être venu trop tard dans un monde trop vieux (*Rolla*).

---

## NOTES

1. Diaz, José-Luis. 2007. *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique* (Paris : Champion)
2. José-Luis Diaz. 2007. *Devenir Balzac. L'invention de l'écrivain par lui-même* (Paris : Christian Pirot)
3. *Les contemplations d'Olympio*, Préface (1840-1845, selon Journet et Robert) à un projet qui deviendra, bien plus tard, en 1856, *Les contemplations* (*Œuvres complètes*, Le Club français du livre, VII : 502)

4. Sainte-Beuve, « George Sand. *Lélia*, 1833 », *Portraits contemporains*, I : 506
  5. « Le Tas de pierres III » (1840 ?), *Œuvres complètes*, CFL, VI : 1140
  6. Sainte-Beuve, « Victor Hugo en 1831 », *Portraits contemporains*, Calmann Lévy, I : 412
  7. Lettre à Laure Balzac, vers le 15 août 1821, *Corr.* I : 112
  8. « Politique de l'énonciation poétique : l'exemple du romantisme », colloque de Wuppertal « Poésie et société », avril 1981 (*Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 3/4, Heidelberg, 1983 : 367-391)
- 

## AUTEURS

### RUTH AMOSSY

Université de Tel-Aviv, ADARR

### DOMINIQUE MAINGUENEAU

Université Paris 12, Céditec, Institut Universitaire de France