L'auteur, dans son oeuvre, doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout, et visible nulle part. (Flaubert, Lettre à Louise Colet, 9 décembre 1852. Cité par Vassevière-Toursel p. 124)
Commentez et discutez cette citation, à l'aide d'exemples précis tirés du programme et de vos lectures personnelles.

Remarques **Moyenne 6,2.** Notes de 01 à 11,5.

1. **Le sujet** L'affrontement du sujet, de tout le sujet, rien que le sujet,
2. **Soin des copies** Dans la mise en page, dans la graphie, dans l'expression écrite, vos copies doivent assurer la lisibilité pour le correcteur ; cette marque de respect témoigné à celui qui vous lira est la garantie de la patience qu'il y accordera.
3. **Expression écrite** User des fiches données pour remédier aux fautes d'usage, prioritairement la syntaxe (S) et les mal-dit (md, tmd,?), puis la ponctuation (phrases mal coupées, non ponctuées, signes de ponctuation oubliés ou utilisés à tort), enfin l'orthographe (priorité aux erreurs répétées, priorité aux homophones, puis aux accords verbaux et nominaux, enfin l'orthographe lexicale), et le vocabulaire (corriger les erreurs signalées; enrichir le vocabulaire en usant d'un répertoire, pour remplacer les usuels avoir être faire donner).
4. **Gestion du temps** Quelques copies inachevées, ou des fins de devoir précipitées. Préparer le déroulement de l'épreuve afin de maîtriser le rythme de la rédaction, conclusion incluse.
5. **L'introduction** Etape essentielle où a lieu le cadrage du sujet par analyse logique rigoureuse de la citation, et les premières définition des termes. Expression claire d'une problématique en une phrase interrogative indirecte. Annonce d'un plan adapté au sujet, pas de plan standard (Que faut-il faire de "Nous verrons que le propos du personnage de Michel Rio est pertinent, puis nous en verrons les limites »?). NB l'introduction se présente en un seul paragraphe sans retour à la ligne.
6. **Argumentation** Ne pas confondre émettre un jugement, et argumenter un avis sur un sujet. Juger, c'est exprimer un goût personnel et des valeurs en lesquelles on croit — on dit bien « on ne discute pas des goûts et des couleurs », or la dissertation consiste en une discussion. Argumenter un avis, c'est s'appuyer sur des faits, pour étayer sa pensée, mais c'est aussi envisager qu'on peut avoir tort, peser le pour et le contre de son propre avis sur le sujet, comme si on en discutait avec un autre. On apprend à « penser contre soi-même », comme dit Descartes; c'est le chemin qui permet de passer de la croyance à la connaissance, en suspendant nos préjugés et nos certitudes. NB : Le sujet de Flaubert à traiter formulait un précepte reposant sur un jugement de valeur et de goût, propre à son auteur; Flaubert s'exprime en tant qu'écrivain, il partage ses vues à une amie dans le cadre d'une correspondance privée; il n'a pas la même posture que vous, écrivant dans le cadre d'une dissertation en hypokhâgne. Flaubert émet un jugement; vous devez discuter son avis non pas à égalité, comme si vous étiez écrivain, ni même en tant que lecteur s'arrogeant le droit de juger comment écrivent les écrivains, mais en tant qu'apprenti-expert de littérature, connaissant suffisamment de textes pour vérifier la portée de l'avis de Flaubert dans des cas concrets. Votre démarche exige du recul, vous suspendez votre jugement pour analyser, peser le pour et le contre, et atteindre ainsi une lucidité plus grande sur le sujet.
7. **Argumentation** Pas de pensée sans matière à penser : la dissertation littéraire est affaire de connaissances esthétiques, elle s'appuie sur des faits textuels, qu'il faut donc citer, analyser, expliquer, pour vérifier votre pensée sur le sujet donné. Vous veillerez donc à faire le lien en permanence entre une idée-un texte- le sujet de départ. Et vous ferez des microlectures.
8. **Argumentation** Revenir au sujet aux moments cruciaux du raisonnement : exposez le lien avec le sujet à chaque début de grande partie, à chaque début de §, à chaque fin de §, et à chaque transition entre les grandes parties. Pour cela, citez le(s) mot(s) du sujet (y compris des connecteurs logiques, un « et ») que vous discutez particulièrement dans tel ou tel §.
9. **Argumentation** Il ne suffit pas de poser, il faut exposer son raisonnement. Tout § commence par un argument, cet argument étant lui-même explicitement lié au sujet ; on ne débute donc jamais le § par un exemple. Vos § ne se présentent pas comme une liste d'oeuvres mais comme une succession d'arguments. Entre eux, les § sont reliés par des connecteurs logiques bien choisis pour leur explicitation de la progression logique.

L'auteur, dans son oeuvre, doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout, et visible nulle part. (Flaubert, Lettre à Louise Colet, 9 décembre 1852. Cité par Vassevière-Toursel p. 124)
Commentez et discutez cette citation, à l'aide d'exemples précis tirés du programme et de vos lectures personnelles.

Contexte : issu d'une lettre à son amie et amante Louise Colet, elle-même écrivain, avec qui Flaubert a entretenu une longue correspondance personnelle et littéraire. Datée de 1852, cette lettre correspond à la période où Flaubert prépare le roman *Madame Bovary*, dont la conception et la rédaction l'occuperont jusqu'en 1857 (4000 pages de brouillon pour 400 pages de roman)

Termes clés
- « auteur » (défini comme créateur; ne sera pas à confondre avec le narrateur dans le cas du roman : il faudra affiner les concepts)
- « présent partout» (omniprésence, contrôle) mais « nulle part visible » (invisible, impersonnel)
- « et » : la conjonction associe deux caractéristiques d'égale importance mais contradictoires, d'omniprésence ET d'invisibilité, inséparables quoiqu'a priori opposées. C'est un paradoxe
- le verbe « doit », à valeur modale déontique (obligation, nécessité, qui exprime une règle, un conseil, un ordre), exprime un idéal esthétique difficile à atteindre, voire impossible, puisqu'il impose d'obéir à la fois à deux contraintes opposées. L'auteur doit faire une prouesse.
- « oeuvre » (idée de perfection, achevée, parfaite — « faite jusqu'au bout »)
- comparaison explicite de l'auteur avec Dieu, pour désigner le lien du créateur à sa création

Noter les présupposés du sujet (sa position dans le champ théorique)
-> F opère une sacralisation de l'oeuvre littéraire et de l'auteur (caractéristique du XIXè siècle)
-> oubli du rôle du lecteur : la réception n'est pas prise en considération (-> pré XXè s)

Mise en discussion
-> cet idéal d'impersonnalité de l'oeuvre n'est pas valable pour tous les genres littéraires
-> l'idéal d'impersonnalité n'est pas nécessairement partagé par les lecteurs qui aiment découvrir aussi un auteur derrière une oeuvre
-> autre idéal sous-jacent, non discuté : l'auteur est-il le maître absolu dans son oeuvre, est-il omniprésent? *Quid* de la liberté du lecteur?

Problématique
Tension entre deux idéaux esthétiques : celui d'une oeuvre parfaitement autonome de son créateur, ou au contraire, celui d'une oeuvre où l'auteur se manifeste et se voit

Rappel

Dans le corrigé, les titres sont en italique, par convention typographique.
Mais dans vos copies, les titres des oeuvres doivent impérativement être …… à la règle. A l'exception des titres de chapitres, ou de poèmes, qui eux, sont mis entre ……

Ex :
La ……de Clèves (date : ……) de ……..
Le ..ivre de K de …….. (date, lieu de création)

Le poème Spleen de Charles Baudelaire publié dans le recueil Les Fleurs du mal (date : ……..)

Recherche d'exemples

I) Certes l'illusion d'une oeuvre autonome mais contrôlée est un idéal pour le créateur

1) **Le souci de l'impersonnalité, au nom de l'art rappelle une tradition ancestrale en littérature, celle de l'anonymat, où l'auteur s'efface totalement derrière l'oeuvre au point de disparaître**	La notion d'auteur au Moyen-Âge n'a pas la même valeur qu'à l'ère moderne : bcp de récits sont publiés sans nom d'auteur, voire sont le fruit de narrations successives, endossées par des voix plurielles, en des lieux divers, donnant des versions multiples d'une même histoire. Ex des récits légendaires de la table ronde, et de la version de *La Quête du Graal*, relecture christianisée du mythe arthurien initialement ancré dans des croyances païennes (Merlin…). Microlecture de l'incipit. A l'ère moderne, encore, bcp d'auteurs ne signent pas leur oeuvre, pour des raisons diverses, de censure parfois (Montesquieu ne signant pas *Les Lettres persanes*), ou de bienséance, notamment pour les oeuvres écrites par des femmes : celles de Mlle de Scudéry, signées par son frère; celles de Madame de Lafayette, sans signature : *La Princesse de de Montpensier, La Princesse de Clèves*.
1) **Le souci de l'impersonnalité, au nom de l'art : L'auteur s'efface derrière le sujet de son oeuvre.** Dans le roman moderne, dès le XVIIè s Dans le roman réaliste (XIXè s) Mais aussi dans la poésie	Ex de *La Princesse de Clèves* : Lorsque le texte paraît en mars 1678, il ne porte aucun nom d'auteur, et il est simplement accompagné d'un « avis du libraire (cad de l'éditeur) au lecteur » qui signale que « l'auteur n'a pu se résoudre à se déclarer, il a craint que son nom ne diminuât le succès de son livre (…). Il demeure donc dans l'obscurité où il est, pour laisser les jugements plus libres et plus équitables, et il se montrera néanmoins si cette Histoire est aussi agréable au public que je (le libraire) l'espère ». La critique littéraire Henriette Levillain voit dans ce commentaire anonyme, de l'anonymat, une prémisse de réflexion sur l'effacement volontaire de l'auteur au profit d'une réception libre de son oeuvre par le public; prémisse d'une séparation entre l'auteur et l'oeuvre, au profit du jugement esthétique pur de l'oeuvre. en ce sens, la démarche de Madame de L. est moderne, et annonce le geste de Flaubert, défendu dans sa lettre à Louise Colet, deux siècles plus tard: Ex de *Madame Bovary* : travail d'effacement de la personnalité de F qui travaille contre sa tendance spontanée au lyrisme =/ TTS : « Avec St Antoine, j'étais chez moi, avec la Bovary, je suis chez le voisin » (correspondance). Une oeuvre réaliste: l'histoire d'une femme de province, inspirée d'un fait divers : rien de personnel a priori. Ex Poésie objective de Francis Ponge : rien de perso. « Le pain », «L'huitre », *Le Parti pris des choses* (1942)

2) L'impersonnalité érigée en idéal dans la narration : non seulement l'auteur s'efface, mais il recourt à un narrateur impersonnel, qui ne permet pas de retrouver sa trace • Dans un récit, le choix de la voix narrative et du point de vue est un moyen supplémentaire pour l'auteur de disparaître	Ex *Princesse de Clèves* comment le narrateur s'abstrait du récit, s'efface, nous laisse le juge. Notons que l'auteur n'intervient jamais dans son récit, à travers la voix de son narrateur, pour juger ses personnages. Ainsi, on ne saura jamais ce que pense le narrateur de Nemours : est-il un libertin, un séducteur invétéré, comme le pensait Mme de Chartres ? On ne saura pas non plus quelle est la raison ultime/profonde du refus de Mme de Clèves, même si celle-ci donne plusieurs éléments de réponse à Nemours au cours de leur dernière entrevue. En privilégiant dans les moments d'analyse le discours indirect, censé relayer fidèlement les pensées de ces personnages, ou la restitution du discours direct, dans le cas du tête-à-tête final, le narrateur s'efface. *Microlecture par exemple du tête-à-tête final Nemours-Princesse de C.*
• Dans le roman de Flaubert, la focalisation interne fait disparaître l'auteur derrière son personnage, dont on ne sait pas exactement ce qu'il pense	Ex *MB* Flaubert focalisation interne = intériorité et pensées d'un personnage étranger à l'auteur : DIL ds MB. L'auteur disparaît derrière le personnage. Cela lui a valu d'ailleurs des critiques dans le procès pour outrage à la morale publique de 1857 :
• Dans le roman moderne, cet idéal d'effacement de la personnalité peut aller jusqu'à gommer celle du personnage :	Ex *L'Etranger* de Camus : le personnage est impénétrable, sans sentiments. Ecriture blanche : rien ne donne de prise ni sur le personnage, ni sur l'auteur, cf incipit « Aujourd'hui maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas. »

3) Cependant, l'auteur reste, selon Flaubert, et doit rester, omniprésent, tel un deus ex machina, un marionnettiste invisible contrôlant sa création	Ex construction du récit de <u>La Princesse de Clèves</u>, architecture suivant quatre parties, amenant pas à pas vers la tragédie de la passion impossible : l'auteur est bien sûr derrière cette construction implacable, derrière le choix par ex des récits enchâssés, dont chacun fait écho indirectement à la situation de la Princesse (ex du mensonge entre les êtres et de leur caractère opaque dans le récit de Mme de Tournon; ex de la destinée tragique des femmes mariées, ds l'ex d'Anne de Boleyn, décapitée alors qu'elle est l'épouse d'Henri VIII). Chacun de ces récits agit comme un avertissement pour la protagoniste et annonce tel un présage funeste sa décision finale, de refuser le mariage avec celui qu'elle aime passionnément.
Dès lors, l**e hors-texte devient la seule trace accessible de l'auteur** S'il est parvenu à réaliser son idéal, alors seuls les brouillons, les esquisses, la correspondance, objets d'étude de la génétique, laissent une trace de l'auteur qui a disparu de son oeuvre	Ex des brouillons et de la correspondance de Flaubert où on trouve des manifestations très crues de ses goûts et dégoûts envers personnages, lieux, de MB : « fétide », ce milieu le fait « vomir ». Contraste entre ce ton cru et neutralité du roman; F a retirés ses états d'âme intimes de son oeuvre.
Mais les plans et brouillons révèlent bien qu'il est partout ds son oeuvre : fruit d'un travail colossal =/ entre diégèse (F absent) et récit (F partout)	4000 pages / 400 pages finales : le moindre chapitre, les enchaînements narr, la moindre phrase, mot, virgule, F est derrière : partout ds STYLE. Il n'est pas présent dans la diégèse ms il est entièrement responsable, maître, du RECIT
*** Le cas de la polyphonie théâtrale et romanesque** Impersonnalité accrue par le dispositif polyphonique : la voix de l'auteur disparaît au profit de celle de chaque personnage, comme autonome	• <u>Au théâtre</u> : on entend le personnage parler directement, sans l'entremise d'un narrateur. -> Ex : Molière autant dans la servante Toinette, dans le malade Argan, que dans les médecins : cf film *Molière* de A. Mnouchkine, Molière jouant tour à tour tous les personnages. • <u>Ex des romans polyphoniques</u> de Dostoïevski (analyse de M. Bakhtine) : l'auteur donne une vie autonome à ses personnages, il les traite tous à égalité, impossible de dire où est l'auteur, son avis, son jugement : illusion d'une création dont le créateur est absent.
Bilan/approfondissement et nuance: c'est tout l'art de l'auteur, qu'il soit poète, romancier ou dramaturge, que de parvenir à donner l'illusion qu'il est absent d'une oeuvre qu'il a agencée de telle sorte qu'on la croit vivante et autonome.	

II) Mais l'auteur peut aussi choisir de se manifester dans son oeuvre

Plan interne qui va de l'auteur aperçu à l'auteur exposé dans son oeuvre. Entrapercevoir les marques de présence de l'auteur peut faire partie des plaisirs intrinsèques de la lecture:

- <u>Argu 1 : l'acrostiche en poésie</u>. Ex : la signature de François Villon, glissée dans son oeuvre (refrains, acrostiches), horizontalement ou verticalement, jeu avec le lecteur sur la manifestation de l'auteur dans le texte. Oeuvre qui éveille un désir de connaître l'auteur et qui en joue
- <u>Argu 2 : la parenthèse métalittéraire, fenêtre sur le travail de l'auteur</u> : Les parenthèses amusées d'Henri Michaux : « Mon derrière — puisqu'enfin c'est son nom »; art pour l'auteur de se manifester au beau milieu du texte, clin d'oeil, connivence avec le lecteur

- Argu 3 : la poésie lyrique repose sur la manifestation du poète dans son texte, ex *Contemplations*
- 4 L'écriture de soi (autobiographie, essai, confession, …) : l'auteur s'expose comme sujet même de l'oeuvre, « Je suis moi-même la matière de mon livre » (Montaigne, *Essais*); Annie Ernaux : « Ecrire la vie » à partir de sa vie, *La femme gelée,* dire « je », raconter ses parents, son enfance…
- Argu 5 : même les oeuvres dites impersonnelles gardent des traces visibles de leur créateur: Ex dans *La Princesse de Clèves*, quelques apparitions fugaces du narrateur qui intervient en revanche discrètement dans certains passages narratifs, au détour d'une phrase, pour opérer un commentaire plus général, ou énoncer une règle de comportement à partir de l'observation d'un fait particulier. Exemple : au cours de la présentation de Mlle de Chartres, et de l'éducation qu'elle a reçue, la narratrice fait la remarque suivante : « La plupart des mères s'imaginent qu'il suffit de ne parler jamais de galanterie devant les jeunes personnes pour les en éloigner… ». On croirait parfois entendre la voix de l'écrivaine au détour d'une phrase, telle que celle de Madame de Chartres à sa fille, « Si vous jugez sur les apparences en ce lieu-ci, vous serez souvent trompée » (première partie) : adresse qui est une leçon de prudence, une leçon du regard, proche des maximes de La Rochefoucauld, grand ami de l'écrivaine. Derrière ces interventions ponctuelles, la voix de la moraliste se fait entendre, mais ce n'est jamais, faut-il le dire, pour délivrer des leçons univoques…
- ironie Flaubert palpable, voire très visible par instants : ex de la descr° des lectures d'Emma, partie chapitre 6 : « Ce n'était qu'amours, amants, amantes, dames persécutées s'évanouissant dans des pavillons solitaires, postillons qu'on tue à tous les relais, chevaux qu'on crève à toutes les pages, forêts sombres, troubles du cœur, serments, sanglots, larmes et baisers, nacelles au clair de lune, rossignols dans les bosquets, messieurs braves comme des lions, doux comme des agneaux, vertueux comme on ne l'est pas, toujours bien mis, et qui pleurent comme des urnes. Pendant six mois, à quinze ans, Emma se graissa donc les mains à cette poussière des vieux cabinets de lecture. » (microlecture : relever les indices d'ironie)

En définitive, que l'auteur efface ses traces dans son oeuvre, ou au contraire s'y manifeste — volontairement ou involontairement — il n'empêche que l'image que s'en fera le lecteur est conditionnée par le texte lui-même : c'est l'oeuvre elle-même qui construit une certaine idée de l'auteur, pour le lecteur

III) Au-delà, n'est-ce pas l'oeuvre qui crée l'auteur dans l'imagination du lecteur?

- Argu 1 : Ce que reçoit le lecteur, c'est l'oeuvre — indépendamment des intentions de l'auteur : même l'auteur le plus soucieux de maîtriser son oeuvre n'a pas un contrôle absolu sur sa création : Ex évolution de la réception de *Madame Bovary* = l'auteur n'est plus omniprésent; ex du débat sur l'aveu de Madame de Clèves
- Argu 1' La « mort de l'auteur » : il n'est plus comme dieu dans l'univers : on perd cette dernière idole, « l'auteur », lorsqu'en 1968, Roland Barthes affirme dans un article qui fait date, que « la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'auteur » : non seulement l'auteur doit être invisible, mais en réalité, selon Barthes, il ne doit pas être pris pour une autorité omnipotente (que peignait malgré tout Flaubert encore) ; désormais l'auteur n'est plus le seul garant du sens de l'oeuvre, c'est le lecteur qui construit le sens, par sa lecture. Barthes met ainsi un terme à une illusion qui conditionnait jusque là la critique littéraire, celle de l'intention de l'auteur : sait-on jamais ce que l'auteur « a voulu dire », autrement que par la lecture du texte? « mort de l'auteur » // « Dieu est mort » : l'auteur n'est donc plus comme « dieu dans l'univers »
- Argu 2 : celui qu'on appelle « auteur » est lui-même un personnage créé par l'oeuvre, on peut alors parler de « personnage-auteur » : ex théorique Italo Calvino, Vassevière-T p. 112-113
- Argu 3 : les fictions d'auteur et les auteurs anonymes : Ex pseudonymes comme nom de plume (Apollinaire; George Sand; François Villon,…) : indique bien qu'en écrivant, l'écrivain s'invente une personnalité fictive, et qu'en lisant, le lecteur n'accède pas à la personnalité biographique, réelle, de l'auteur, mais au personnage qu'il s'est créé. Ex des fictions d'auteur : Emile Ajar et Romain Gary, 2 noms pour un même auteur (qui a ainsi reçu deux fois le prix Goncourt!). Ex

d'oeuvres colossales célèbres qu'on associe à un auteur devenu légende, comme *L'Iliade et l'Odyssée*, composées par des auteurs multiples, ms attribuées jusqu'à de récentes études au seul Homère, idem pour pièces de Shakespeare.

- Argu 4 : les réécritures, preuve que l'oeuvre peut même n'avoir nul besoin de la figure de l'auteur pour exister : au Moyen-Age, majorité des oeuvres était anonymes (cycle arthurien, *Roman Renart*,…), favorisait les continuations, les réécritures. Pratique d'écriture et de lecture autre, sans figure tutélaire de l'auteur. L'oeuvre se poursuit, vivante, au-delà de son auteur, indépendamment de lui, réécrite par un autre : ex des mythes Don Juan, Faust, voire dans d'autres domaines artistiques. Ex de la lecture de *La Princesse de Clèves* par le cinéaste Christophe Honoré : il lit à sa manière le texte, cinématographiquement, les personnages continuent d'exister, la cour d'Henri II, c'est la cour du Lycée Molière, Mlle de Chartres, c'est Junie, Nemours devient professeur d'italien, le vidame de Chartres, c'est Mathias aux prises avec ses aventures amoureuses et érotiques, c'est toujours l'oeuvre originelle, mais c'est cette oeuvre réactualisée, aujourd'hui : expliquer en quoi le classicisme de l'oeuvre et traduit dans un langage qui parle au spectateur d'aujourd'hui, par l'analyse d'un procédé ou d'une scène particulière. On peut également citer *Le Livre de K* de Simon Falguières, réécriture théâtrale inspirée de la figure de Kafka et de son roman *Le Château;* la pièce est fondée sur un dispositif de mise en abîme de l'écrivain K sur son lit de mort, entouré des feuillets de son roman inachevé, qu'il souhaite à tout prix finir avant de mourir; Simon Falguières redonne vie à Kafka, mais aussi à Anna Akhmatova, poétesse russe censurée sous Staline, écrivant ses textes sur des bouts de papier qu'elle brûle. Ces auteurs ne sont plus invisibles, mais comme réinventés, immortels non par les oeuvres telles qu'ils les ont écrites, mais par la lecture sans cesse renouvelée qu'en font des lecteurs devenus eux-mêmes créateurs, tel Simon Falguières.

INTRODUCTION ET PREMIÈRE PARTIE REDIGÉES

L'analogie entre la création artistique et la Création divine, entre l'artiste, et Dieu apparaît déjà au XVIè s, avec des créateurs comme Michel-Ange, soucieux de rivaliser ainsi avec le grand oeuvre divin. Cette analogie est reprise dans une célèbre citation de la correspondance de Flaubert, « L'auteur, dans son oeuvre, doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout, et visible nulle part ». Mais le propos de Flaubert n'est pas théologique, mais esthétique : il énonce un précepte artistique à suivre, une injonction formulée comme un défi quasi impossible. Ce précepte à l'usage des écrivains semble en effet un idéal difficile à suivre, puisqu'il repose sur deux exigences a priori incompatibles, celle de l'omniprésence et de l'invisibilité. Alors qu'il est bien présent dans l'oeuvre, l'auteur doit sembler absent : c'est toute la problématique de l'illusion qui est posée, par-delà la question des genres littéraires. Tel un magicien, un Deus ex machina dont on ne soupçonne pas qu'il tire les ficelles de la création, l'auteur doit savoir se faire non seulement discret, mais invisible pour le lecteur ou le spectateur de l'oeuvre, en effaçant toute trace de sa présence. Ce devoir de l'artiste, preuve d'une haute exigence de l'écrivain, constitue pour Flaubert un idéal à poursuivre, une quête esthétique. Mais il ne précise pas au nom de qui, ou de quoi, cet effacement de la présence de l'auteur est érigé en idéal; tout auteur, et a fortiori tout lecteur, ne recherche pas forcément l'illusion d'une impersonnalité parfaite dans une oeuvre d'art — peut-être au contraire, notamment dans certains genres littéraires comme les confessions ou les mémoires. Par ailleurs, la conception flaubertienne de l'auteur comme maître absolu de son oeuvre pose question, celle-ci ayant au contraire tendance à lui échapper à mesure qu'il la crée, et à mesure que le lecteur ensuite se l'approprie. Nous allons donc nous demander si l'illusion de l'absence de l'auteur, savamment ménagée par ce dernier, est un idéal esthétique absolu, tant pour l'écrivain que pour le lecteur. Certes, l'auteur peut ménager l'illusion d'une oeuvre autonome alors qu'il exerce un contrôle absolu sur elle, mais il peut au contraire choisir de se manifester dans son oeuvre. Au-delà, nous verrons que « l'auteur » est peut-être un mirage que crée l'oeuvre elle-même, dans l'imagination du lecteur.

L'artiste peut souhaiter, comme Flaubert, produire une oeuvre à l'image de la création divine, où tout dépende de la main invisible mais toute-puissante du créateur origine. Tout le talent de l'auteur consiste alors à savoir s'effacer; ce souci de l'impersonnalité au nom de l'art rappelle une tradition ancestrale en littérature, celle de l'anonymat, où l'auteur s'efface totalement

derrière l'oeuvre au point de disparaître. En effet, la notion d'auteur au Moyen-Âge n'a pas la même valeur qu'à l'ère moderne : bcp de récits sont publiés sans nom d'auteur, voire sont le fruit de narrations successives, endossées par des voix plurielles, en des lieux divers, donnant des versions multiples d'une même histoire. *Ici, citer l'ex des récits légendaires de la table ronde, et de la version de La Quête du Graal, relecture christianisée du mythe arthurien initialement ancré dans des croyances païennes (Merlin…). Microlecture de l'incipi*t. A l'ère moderne encore nombre d'auteurs ne signent pas leur oeuvre, pour des raisons diverses, de censure parfois — Montesquieu ne signe pas *Les Lettres persanes* —, ou de bienséance, notamment pour les oeuvres écrites par des femmes, celles de Mlle de Scudéry, signées par son frère; celles de Madame de Lafayette, sans signature, comme *La Princesse de de Montpensier* ou *La Princesse de Clèves*. Au-delà de cet anonymat, l'auteur peut effacer sa personnalité propre derrière le sujet qu'il choisit de traiter. Lorsque *La Princesse de Clèves* paraît en mars 1678, il ne porte aucun nom d'auteur, et il est simplement accompagné d'un « avis du libraire (cad de l'éditeur) au lecteur » qui signale que « l'auteur n'a pu se résoudre à se déclarer, il a craint que son nom ne diminuât le succès de son livre (…). Il demeure donc dans l'obscurité où il est, pour laisser les jugements plus libres et plus équitables, et il se montrera néanmoins si cette Histoire est aussi agréable au public que je (le libraire) l'espère ». La critique littéraire Henriette Levillain voit dans ce commentaire anonyme, de l'anonymat, une prémisse de réflexion sur l'effaceemtn de l'auteur volontaire, au profit d'une réception libre de son oeuvre par le public; prémisse d'une séparation entre l'auteur et l'oeuvre, au profit du jugement esthétique pur de l'oeuvre. en ce sens, la démarche de Madame de Lafayette est moderne, et annonce le geste de Flaubert, défendu dans sa lettre à Louise Colet, deux siècles plus tard. Il poursuit dans cet idéal d'écriture le précepte des romanciers réalistes du XIXème siècle, dont la visée est de donner un reflet fidèle du monde, en traitant de sujets empruntés à des faits divers, à l'actualité, que l'auteur tâche de rendre avec l'objectivité d'un « historien », pour reprendre le mot de Balzac dans sa préface à la Comédie humaine, voire avec la rigueur d'un « expérimentateur », d'un scientifique, pour citer le mot célèbre de Zola. Mais Flaubert est sans doute celui qui a poussé le plus loin la réflexion sur l'impersonnalité de l'oeuvre ; dans sa correspondance, on le voit choisir sciemment le sujet de Madame Bovary, à l'opposé de ses goûts et de ses écrits précédents : « Avec Saint-Antoine, j'étais chez moi; avec la Bovary, je suis chez le voisin. » L'image spatiale est parlante : l'auteur sort de lui-même, de son terrain propre, pour écrire ; il deviendra d'autant plus aisément invisible aux yeux du lecteur, qu'il aura fait ce choix initial d'écrire contre son propre tempérament. Il s'impose donc une éthique d'écriture, un « devoir » — l'auteur « doit » s'effacer, lutter contre sa tendance à l'épanchement et au lyrisme, pour écrire une oeuvre d'art épurée, parfaite parce que dépouillée des marques du « moi » de l'auteur. Cette chasse faite au lyrisme fut également celle de poètes comme Francis Ponge, luttant contre ce qui au XIXème siècle avait constitué l'essence même et la vocation première du genre poétique: en écrivant des poèmes sur des sujets quotidiens, des objets de la vie courante comme « le pain », « l'huitre », « le lilas », et en les traitant de façon objective, dans une entreprise de définition plutôt que d'expression de soi, l'auteur du Parti pris des choses choisit d'écrire une poésie impersonnelle, une poésie des objets.

Dans le cas du genre romanesque, au-delà du choix du sujet, c'est dans la narration elle-même que se joue l'essentiel pour créer l'illusion d'une oeuvre absolument impersonnelle, étrangère à la personnalité de son auteur. Car dans un récit, le choix de la voix narrative et du point de vue adopté sur l'histoire, sont pour l'auteur des moyens très efficaces de disparaître de son texte. On peut par exemple observer comment le narrateur s'abstrait du récit dans *La Princesse de Clèves*, comme il s'efface, et nous laisse le juge. Car l'auteur n'intervient jamais dans son récit, à travers la voix de son narrateur, pour juger ses personnages. Ainsi, on ne saura jamais ce que pense le narrateur de Nemours : est-il un libertin, un séducteur invétéré, comme le pensait Mme de Chartres ? On ne saura pas non plus quelle est la raison ultime/profonde du refus de Mme de Clèves, même si celle-ci donne plusieurs éléments de réponse à Nemours au cours de leur dernière entrevue. En privilégiant dans les moments d'analyse le discours indirect, censé relayer fidèlement les pensées de ces personnages, ou la restitution du discours direct, dans le cas du tête-à-tête final, le narrateur s'efface. *Ici, microlecture par exemple du tête-à-tête final Nemours-Princesse de Clèves*. Outre l'usage du discours direct, notons un autre procédé permettant d'obtenir le même effet: paradoxalement, la focalisation interne, en entrant dans l'intériorité et les pensées d'un personnage étranger à l'auteur, permet à celui-ci de donner au lecteur l'impression que son personnage se meut librement, sans ficelles pour le faire agir — tout l'art consistant à rendre transparents les fils du marionnettiste. L'usage du discours indirect libre

parvient à donner cette impression dans les romans de Flaubert et notamment dans *Madame Bovary*, car ce procédé efface la frontière entre les pensées du personnage et la voix du narrateur, fondus dans l'écriture à l'imparfait, comme dans le portrait de Charles lors de la « lune de miel »: « Un homme, au contraire, ne devait-il pas tout connaître, exceller en des activités multiples, vous initier aux énergies de la passion, aux raffinements de la vie, à tous les mystères? » Bien qu'au passé, la phrase fait entendre les interrogations muettes du personnage, comme si l'on était dans sa tête — sans intermédiaire, apparemment, du narrateur. Le roman moderne poussera encore plus loin cette tendance en créant des personnages qui deviennent eux-mêmes opaques ; l'invisibilité de l'auteur se double de l'illisibilité de ses créatures, par exemple dans L'Etranger de Camus, dont le protagoniste Meursault, racontant pourtant le récit à la première personne, demeure mystérieux, par l'absence d'émotions visibles dans son portrait comme dans ses pensées. L'écriture sobre de l'auteur, qu'on appelle « écriture blanche », contribue beaucoup à cet effet : aucun commentaire ne vient colorer l'annonce inaugurale de la mort de la mère de Meursault, ni la demande en mariage de Marie, ni l'événement du meurtre de « l'Arabe », ni même le procès et la condamnation à mort qui s'ensuivent. Du début à la fin, nul jugement de la part de l'auteur ne vient éclaircir son personnage, ni l'histoire qu'il a inventée.

Dès lors, dans de tels dispositifs littéraires qui visent l'impersonnalité, seul le hors-texte devient une trace où la présence de l'auteur soit palpable, dans ses brouillons, esquisses, manuscrits, plans, c'est-à-dire dans les objets des études de génétique. On peut le voir dans les brouillons et la correspondance de Flaubert, très bien référencés et entièrement numérisés par le groupe de recherche universitaire de Rouen — ville dont est originaire le romancier. Dans ces pages non destinées à la publication, se trouvent des manifestations très crues des goûts et dégoûts de l'auteur envers ses personnages, « sa Bovary » qui l'ennuie à mourir, à en « vomir », qui le rend malade à force de médiocrité provinciale, de « bêtise » de ce milieu qu'il exècre. Le contraste entre ce ton de l'écrivain quand on le surprend à sa table de travail, et au contraire, la neutralité impassible de la narration dans le roman, nous indique quel travail de soustraction a opéré l'auteur, pour retirer ainsi ses états d'âme intimes et parvenir au chef d'oeuvre qu'il visait. Paradoxalement, ces plans et brouillons révèlent que « l'auteur est partout » dans son oeuvre, tel une charpente invisible mais qui soutient tout l'édifice, dont il en a pensé la moindre ramification, le moindre chapitre, la moindre virgule : omniprésent dans la construction du récit et dans son style, l'auteur est pourtant totalement absent de la diégèse, grâce à un travail colossal d'effacement, que résume bien le chiffre des 4000 pages de brouillon pour 400 pages de roman final.

Néanmoins, le genre romanesque n'est pas le seul à avoir réalisé cet idéal d'un *deus ex machina* invisible mais omnipotent : l'écriture théâtrale, polyphonique par définition, permet d'effacer la voix de l'auteur derrière celle de chaque personnage, que le spectateur entend directement, sans entremise d'un narrateur. Par exemple, Molière s'efface tantôt derrière la voix de la servante Toinette, tantôt au contraire derrière celle du malade Argan, ou encore de ses charlatans de médecins, dans Le malade imaginaire; dans le film d'Ariane Mnouchkine qui raconte la vie du dramaturge et comédien, on le voit se métamorphoser en interprétant tour à tour ses différents personnages, derrière lesquels sa personnalité propre disparaît. Une telle écriture n'est pourtant pas réservée au théâtre, et certains romanciers tels que Dostoïevski ont su s'en emparer, créant ce que Mickhäil Bakhtine nomme des « romans polyphoniques » : l'auteur donne une vie autonome à ses personnages qu'il traite tous à égalité, au point qu'il est possible de croire à chaque interlocuteur, dans les dialogues passionnés et contradictoires de *L'Idiot* ou des *Frères Karamazov*, qu'on entend la pensée de l'auteur lui-même — dès lors, il devient impossible de savoir où se situe la voix de l'auteur lui-même, certains croient déceler sa vraie pensée derrière les paroles de l'athée Ivan, d'autres au contraire derrière les discours du fervent Aliocha. En somme, c'est tout l'art de l'auteur, qu'il soit romancier, dramaturge ou poète, que de parvenir à donner l'illusion d'une oeuvre vivante et autonome, alors même qu'il l'a agencée de telle sorte qu'elle suscite cet effet. Et pourtant, les exemples de Molière et de Dostoïevski prouvent bien que la présence de l'auteur peut être moins « invisible » que démultipliée, en autant de reflets fragmentés qu'il y a de personnages, au point qu'on ne sache en effet plus bien comment reconstruire son portrait, comme dans un miroir brisé. Dès lors, nous allons voir que l'auteur ne cherche pas nécessairement à masquer les traces de sa présence, et qu'il peut au contraire y avoir une infinie variété de manifestations de l'écrivain dans son oeuvre.

(= Fin du I et de la transition vers II)