



Pierre CAMPION: " L'œuvre et l'auteur : travail ou événement ?" Conférence prononcée au lycée Chateaubriand de Rennes le Mardi 28 septembre 2010.

Mise en ligne le 29 septembre 2010.

Pierre CAMPION est Professeur Honoraire de Classes Préparatoires au Lycée Chateaubriand

©: Pierre Campion (site personnel : <http://pierre.campion2.free.fr/> )

---

## L'œuvre et l'auteur : travail ou événement ?

### *L'ordre de la conférence*

1. Le libellé du programme ENS : deux observations et une référence
2. Problématique de la conférence
3. L'œuvre comme travail : l'auteur comme travailleur
4. L'œuvre comme événement : l'auteur à l'aventure
5. Conclusion : le travail et l'aventure sont ici deux métaphores qui désignent le genre de présence de l'œuvre à l'auteur

### *1 — Le libellé de votre programme*

« L'œuvre et l'auteur ». Bien sûr, il ne s'agit pas ici de sonder les intentions du jury mais d'essayer de s'éclairer sur le sens d'une formule.

Une première observation, sur les deux termes (l'œuvre et l'auteur) et sur l'ordre dans lequel ils sont énoncés. Comme si l'on voulait contester la formule ancienne de « L'homme et l'œuvre », laquelle subordonnait l'œuvre aux déterminations personnelles et biographiques de l'auteur, et la contester dans ses notions et dans son ordre. Le sens du mouvement de la phrase entre les deux notions va de l'œuvre à l'auteur. Ici, l'œuvre vient donc en premier.

Une deuxième observation : Si tel est bien le mouvement de cette formule, le fait de placer en tête la notion d'œuvre détermine la notion d'auteur : non pas donc celle de l'homme (personnel, biographique, etc.) ni même celle de l'écrivain ou de l'artiste

(laquelle suggère des techniques d'écriture, et/ou un art personnel, et/ou un style personnel), mais bien celle de l'auteur, avec déjà ce que celle-ci comporte d'autorité, de responsabilité, d'initiative et de création, mais cela considéré en fonction ou à l'égard de l'œuvre, en vertu de l'œuvre.

Une référence, peut-être éclairante : la conférence de Michel Foucault, *Qu'est-ce qu'un auteur ?*, prononcée en février 1969 devant la Société française de philosophie et publiée dans le bulletin de cette société<sup>i</sup>.

Ce texte est daté, mais comme est daté un classique, dans une histoire des notions et de leurs interactions. Il correspond à la thèse de Foucault et du moment en général sur l'effacement du sujet personnel comme valeur explicative et compréhensive dans les études critiques, anthropologiques et philosophiques — ce qu'on a appelé « la mort de l'homme », thèse vivement contestée par Sartre<sup>ii</sup>.

Foucault propose de considérer cet effacement et de partir de l'œuvre pour analyser la place laissée vide par cet effacement et examiner ce qu'il y trouve et qu'il appelle « la fonction auteur » :

Il y a, dans une civilisation comme la nôtre, un certain nombre de discours qui sont pourvus de la fonction « auteur », tandis que d'autres en sont dépourvus. Une lettre privée peut bien avoir un signataire, elle n'a pas d'auteur ; un contrat peut avoir un garant, il n'a pas d'auteur. Un texte anonyme que l'on lit dans la rue sur un mur aura un rédacteur, il n'aura pas un auteur. La fonction auteur est donc caractéristique du mode d'existence, de circulation et de fonctionnement de certains discours, à l'intérieur d'une société. (826)

Et de définir quatre caractères de cette « fonction auteur » :

1. Elle est codifiée par des lois de propriété et relève éventuellement, comme tous les actes en société, de la loi pénale (je dirais par exemple : le procès *Bovary*).
2. Elle est sujette à des variations dans l'Histoire, d'abord appliquée à des textes « scientifiques » (Pline, Hippocrate...), puis à des textes poétiques ou romanesques, à des « œuvres ».
3. Elle décrit un objet construit, et construit selon les traits de l'œuvre, un être de raison.
4. Elle rend compte de certains traits de l'œuvre : pronoms personnels, indications de temps et de lieu qui ne renvoient ni à l'écrivain ni à la personne privée mais à une figure complexe et imaginaire.

Tout cela pour dire que le mouvement de votre libellé rappelle celui de Foucault et, peut-être, veut rappeler qu'il y a eu un moment dans les sciences de l'homme — et

dans la critique littéraire comme dans la théorie de la littérature — où l'on a inversé le mouvement qui portait jusque là de l'homme (psychologique, moral, biographique...) à l'œuvre.

## 2 — Problématique, centrée sur le cas de Flaubert

Je ne reprendrai pas la problématique de « la mort du sujet » et de « la fonction auteur ». Pour moi, Flaubert sera bien un sujet, et le sujet d'une œuvre, de plusieurs œuvres, et surtout de *Madame Bovary*.

Mais je retiendrai la leçon de Foucault et le sens de la démarche indiqué par votre libellé : que dit l'œuvre de l'auteur ? Ou encore : qu'est-ce que l'auteur du point de vue, pour ainsi dire, de son œuvre ? Autrement dit, et faisant comme si l'œuvre se tenait comme une exigence devant l'auteur : qu'est-ce que l'œuvre (comme exigence à réaliser) détermine son auteur à être ?

Je répondrai à cette dernière question par deux traits de l'auteur :

- Le sujet d'un travail
- Le sujet d'une action (appelée ici, parfois, aventure).

## 3 — L'œuvre comme travail

Dans la *Correspondance* de Flaubert, on n'a qu'à prendre les lettres à Louise Colet écrites presque journalièrement pendant les années 1851-1854, lesquelles furent, pour une bonne part, celles de la rédaction de *Madame Bovary*.

Exemples, choisis dans l'année 1853 :

« J'ai été cinq jours à faire une page ! » (15 jan. 1853), « J'ai griffonné dix pages, d'où il en est resté deux et demie » (21 fév. 1853), « La *Bovary* ne va pas raide: en une semaine deux pages !!! Il y a de quoi, quelquefois, se casser la gueule de découragement ! Si l'on peut s'exprimer ainsi. Ah ! J'y arriverai, j'y arriverai, mais ce sera dur » (27 mars 1853), « La tête me tourne d'embêtement, de découragement, de fatigue ! J'ai passé quatre heures sans pouvoir faire *une* phrase. Je n'ai pas aujourd'hui écrit une ligne, ou plutôt j'en ai bien griffonné cent ! Quel atroce travail ! Ah ! la *Bovary*, il m'en souviendra » (12 sept. 1853).

Pourquoi l'œuvre demande-t-elle un travail et suscite-t-elle un travailleur ? Parce qu'elle est un *opus*. Qu'est-ce qu'un *opus* ?

C'est une construction à la fois imaginaire et matérielle que l'auteur oppose à tout ce qui existe, construction constituée, elle, à l'instar de tout ce qui existe, c'est-à-dire comme ce qui existe — et de la manière que tout cela existe.

J'entends par là que, pour Flaubert, la réalité n'est pas la somme des choses et des êtres qui existent mais le mode d'existence de ces choses et de ces êtres : une continuité dans l'espace et dans le temps, une évidence, une rigoureuse autonomie à l'égard de toute loi surimposée, une imperméabilité à toute pensée, une ironie inconsciente d'elle-même (« Comme ça se fout de nous, la nature ! et quelle balle impassible ont les arbres, l'herbe, les flots ! » à L. Colet, 14 août 1853), une Bêtise — autrement dit la réalité, c'est la Vie elle-même, impersonnelle et irréductible, de tout ce qui existe. Ce que l'œuvre doit représenter, par et dans sa propre réalité, c'est non pas le réel mais la réalité du réel<sup>iiii</sup>.

« Ce qui me semble, à moi, le plus haut dans l'Art (et le plus difficile), ce n'est ni de faire rire ni de faire pleurer, ni de vous mettre en rut ou en fureur, mais d'agir à la façon de la nature, c'est-à-dire de *faire rêver*. Aussi les très belles œuvres ont ce caractère. Elles sont sereines d'aspect et incompréhensibles. Quant au procédé, elles sont immobiles comme des falaises, houleuses comme l'Océan, pleines de frondaisons, de verdure et de murmures comme des bois, tristes comme le désert, bleues comme le ciel » (à L. Colet, 26 août 1853).

Cela détermine l'œuvre au mode de cohérence, d'évidence et d'existence d'un objet de la nature. Flaubert ne parle pas beaucoup, nommément, des grands écrivains, il parle des « chefs-d'œuvre » et de « Dieu ». Voilà l'Auteur, qui est l'image de l'auteur ! À propos de *L'Âne d'or* d'Apulée :

« S'il y a une vérité artistique au monde, c'est que ce livre est un chef-d'œuvre. — Il me donne à moi des vertiges et des éblouissements. La nature pour elle-même, le paysage, le côté purement pittoresque des choses, sont traités là à la moderne et avec un souffle antique et chrétien tout ensemble qui passe au milieu. [...] Les chefs-d'œuvre sont bêtes. — Ils ont la mine tranquille comme les productions mêmes de la nature, comme les grands animaux et les montagnes » (à L. Colet, 27 juin 1852).

« L'auteur, dans son œuvre, doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout, et visible nulle part. L'art étant une seconde nature, le créateur de cette nature-là doit agir par des procédés analogues : que l'on sente dans tous les atomes, à tous les aspects, une impassibilité cachée et infinie. L'effet, pour le spectateur, doit être une espèce d'ébahissement. Comment cela s'est-il fait ! doit-on dire ! et qu'on se sente écrasé sans savoir pourquoi » (à L. Colet, 9 déc. 1852).

Cela, on l'obtient par le style, c'est-à-dire par les traits d'une écriture laborieuse qui confère en effet à l'œuvre l'autonomie d'un objet en mouvement et vivant (le mouvement de la Vie), ce que Flaubert appelle, dans une formule fameuse, « un livre sur rien ».

« Où donc est le style ? En quoi consiste-t-il ? Je ne sais plus du tout ce que ça veut dire. Mais si, mais si pourtant ! Je me le sens dans le ventre » (à L. Colet, 29 jan. 1853).

« Chaque paragraphe est bon en soi, et il y a des pages, j'en suis sûr, parfaites. Mais précisément à cause de cela, *ça ne marche pas*. C'est une série de paragraphes tournés, arrêtés, et qui ne dévalent pas les uns sur les autres. Il va falloir les dévisser, lâcher les joints,

comme on fait aux mâts de navire quand on veut que les voiles prennent plus de vent » (à L. Colet, 29 jan. 1853).

« Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut » (à L. Colet, 16 jan. 1852).

Qu'est-ce donc que l'œuvre fait à l'homme ? Elle l'oblige à devenir auteur.

#### 4 — L'œuvre comme aventure<sup>iv</sup>

Maintenant : en quoi y aurait-il aventure ? En ceci que l'œuvre constituerait pour l'auteur un mode d'exploration du monde : une cartographie des lieux et des êtres du monde, une géographie physique et humaine, une enquête méthodique, raisonnée et risquée de l'étrangeté du monde et de l'inhumanité de l'homme. Avant l'œuvre, on ne sait pas ce que sera l'œuvre.

*Madame Bovary*, ou que se passe-t-il sous nos yeux sans que nous le voyions : « Ma pauvre *Bovary*, sans doute, souffre et pleure dans vingt villages de France à la fois, à cette heure même » (à L. Colet, 14 août 1853). Ou bien encore : *Bouvard et Pécuchet*, ou l'encyclopédie des savoirs transformée en roman par les aventures de deux personnages (« mes deux bonshommes ») jetés dans la jungle inhumaine des savoirs humains...

Plus profondément, si l'on reprend ces écrits que sont ces lettres sous un autre angle que celui du travail et que cet angle soit celui de la théorie d'une pratique, on fait basculer la perspective vers l'agir de l'auteur et la notion de l'auteur de celle du démiurge à celle du stratège.

Pourquoi y aurait-il stratégie ? Parce qu'il y a entreprise, dans ce qui est et contre ce qui est (selon la rivalité mimétique que l'on a dite), que cette entreprise est susceptible d'échec (comme toute aventure ou action), qu'elle se déroule dans le temps, qu'elle exige des qualités qui soient celles de la capacité à penser un projet, la persévérance à l'exécuter, le sens et le courage des risques à prendre, y compris judiciaires, le sens et le courage des sacrifices à effectuer, le choix adéquat d'une morale et d'un style de vie : célibat, retraite, dévouement à l'œuvre sous la forme du travail du style. D'où :

- La définition et redéfinition du projet à mesure de sa réalisation : nous l'avons vu.
- Le sens de l'échec et l'analyse de l'échec :

« *L'Éducation sentimentale* a été, à mon insu, un effort de fusion entre les deux tendances de mon esprit (il eût été plus facile de faire de l'humain dans un livre et du lyrisme dans l'autre). J'ai échoué. [...] Les causes sont montrées, les résultats aussi ; mais l'enchaînement de la cause à l'effet ne l'est point. Je t'ai dit que *L'Éducation* avait été un essai. *Saint Antoine* en est un autre. Comme je taillais avec cœur les perles de mon collier ! Je n'y ai oublié qu'une chose, c'est le fil. Seconde tentative et pis encore que la première. Maintenant j'en suis à ma troisième. Il est pourtant temps de réussir ou de se jeter par la fenêtre » (à L. Colet, 16 jan. 1852).

- L'ennemi, intime, la Bêtise :

« Vous me parlez de la Bêtise — générale, mon cher ami. Ah ! Je la connais, je l'étudie. C'est là l'ennemi. Il n'y a pas d'autre ennemi. Je m'acharne dessus dans la mesure de mes moyens. L'ouvrage que je fais pourrait avoir comme sous-titre « encyclopédie de la bêtise humaine ». L'entreprise m'accable et mon sujet me pénètre » (à Raoul-Duval, 13 fév. 1879).

- La mystique d'une guerre totale :

« L'humanité nous hait, nous ne la servons pas et nous la haïssons, car elle nous blesse. Aimons-nous donc *en l'Art*, comme les mystiques s'aiment *en Dieu*, et que tout pâtisse devant cet amour ! » (à L. Colet, 14 août 1853).

Ici le lien entre la théorie et la pratique serait capital, avec l'interprétation qui s'en suivrait de la *Correspondance* et notamment des lettres à Louise Colet. Dès lors que ces lettres sont là, formant à leur tour une sorte d'œuvre, passionnée, écrite à une femme aimée qui est un écrivain, c'est que l'écriture du roman *Madame Bovary* relève d'une autre pratique de l'écriture, qui se fait théorie.

La *Correspondance* est le lieu de réflexion de l'œuvre entendue comme action, ce terme de réflexion étant compris au sens métaphorique du lieu où l'œuvre se réfléchit et ainsi s'explicite, se pense comme sens et comme action, autrement que par elle-même et à mesure.

Où l'expression paradoxale de style impersonnel qui est celui de Flaubert trouve en regard le style personnel de l'écrivain. C'est là, dirais-je, que « la prose du monde<sup>v</sup> » (celle de *Madame Bovary*) trouve l'autre lieu d'elle-même, ou plutôt l'autre opérateur ou l'autre auteur, de ce que l'on pourrait appeler « la prose de l'œuvre ».

## 5 — Conclusion : le travail et l'événement comme des métaphores de l'œuvre ?

Revenons à la lettre à Louise Colet du 26 août 1853 : « Ce qui me semble, à moi, le plus haut dans l'Art (et le plus difficile), ce n'est ni de faire rire ni de faire pleurer, ni de vous mettre en rut ou en fureur, mais d'agir à la façon de la nature, c'est-à-dire de *faire rêver*. Aussi les très belles œuvres ont ce caractère. Elles sont sereines

d'aspect et incompréhensibles. Quant au procédé, elles sont immobiles comme des falaises, houleuses comme l'Océan, pleines de frondaisons, de verdure et de murmures comme des bois, tristes comme le désert, bleues comme le ciel. »

L'œuvre est le donné, elle est *comme* un être de la nature : il faut partir d'elle. Mais l'œuvre n'est pas un *discours* (Foucault) que l'on puisse *penser* (soupçonner, analyser, déconstruire, conceptualiser) : soit comme *opus*, soit comme aventure, c'est une puissance de pensée, qui, allant au delà des affections superficielles, détermine à un certain mode de création imaginative, cela dans l'auteur et dans le lecteur.

Transposons en termes freudiens — ou postfreudiens. Analogue aux choses et êtres de la nature, et événement dans la nature, comme eux l'œuvre agit dans et par l'inconscient et, de même que ces actions qui se passent dans l'inconscient du rêve, elle ne supporte d'être comprise que par des métaphores, ici celles de l'aventure et du travail. Pour décrire les actes qui se passent du fait du rêve et dans l'inconscient, Freud ne propose pas autre chose que des métaphores : des topiques (de lieux), des instances (le moi, le ça, le surmoi), des économiques (d'investissements) et justement « le travail du rêve », des énergétiques (de pulsions). Dès lors, l'auteur est le sujet de toutes sortes d'actions par nature obscures (projets et réalisations démiurgiques, stratégies hasardeuses et combats douteux...) : le sujet de l'œuvre est obscur, y compris à lui-même, et à comprendre comme tel, par le biais de métaphores.

Remarque : la métaphore du travailleur pour désigner l'auteur est aussi dans Mallarmé (« Conflit<sup>i</sup> ») et dans Rimbaud (« Viendront d'autres horribles travailleurs<sup>vii</sup> »).

Penser l'auteur par son œuvre, c'est essayer d'envisager le rêveur par son rêve (par ce qu'il dit de son rêve), le stratège par sa campagne de guerre, la création par sa créativité, Dieu par la Nature.

Pierre Campion

---

<sup>i</sup> *Bulletin de la Société française de philosophie*, juillet-septembre 1969, reproduit dans Michel Foucault, *Dits et écrits*, Gallimard, 1994, tome I (1954-1975), coll. Quarto, pp. 817-849.

<sup>ii</sup> Au même moment, et à l'opposé, dans *L'Idiot de la famille*, 1971, p. 8, Sartre : « [Flaubert] s'est objectivé dans ses livres. N'importe qui vous le dira : "Gustave Flaubert, c'est l'auteur de *Madame Bovary*." Quel est donc le rapport de l'homme à l'œuvre ? Je ne l'ai jamais dit jusqu'ici. » Sartre reprend la locution traditionnelle, quitte à la faire fonctionner de manière plus élaborée : non pas à travers un lien simple de causalité entre l'homme et l'œuvre mais à travers des dialectisations de toutes sortes.

<sup>iii</sup> Voir Pierre Campion, *La Réalité du réel*, Presses Universitaires de Rennes, 2003.

<sup>iv</sup> Pour tout ce passage, je me permets de renvoyer à mon livre récent : *L'Agir littéraire. Le beau risque de lire et d'écrire*, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

<sup>v</sup> J'entends « la prose du monde » soit suivant l'idée de Hegel (la prose du roman comme la forme esthétique de l'époque moderne) soit selon celle de Merleau-Ponty, texte de 1952, à Martial Gueroult : « Toute grande prose est aussi une recreation de l'instrument signifiant, désormais manié selon une syntaxe neuve. Le prosaïque se borne à toucher par des signes convenus des significations déjà installées dans la culture. La grande prose est l'art de capter un sens qui n'avait été objectivé jusque là et de le rendre accessible à tous ceux qui parlent la même langue. Un écrivain se survit quand il n'est plus capable de fonder ainsi une universalité nouvelle, et de communiquer dans le risque. Il nous semble qu'on pourrait dire aussi des autres institutions qu'elles ont cessé de vivre quand elles se montrent incapables de porter une poésie des rapports humains. »

<sup>vi</sup> Dans cette prose de Mallarmé, on lit ce dialogue, fictif, entre le poète et les terrassiers du chemin de fer en construction : « [...] — « Je dis » une voix « que nous trimons, chacun ici, au profit d'autres. » — « Mieux », interrompris-je bas, « vous le faites, afin qu'on vous paie et d'être légalement, quant à vous seuls. » — « Oui, les bourgeois, » j'entends, peu concerné « veulent un chemin de fer ». [...] J'allais conclure : « Peut-être moi, aussi, je travaille.. — À quoi ? n'eût objecté aucun, admettant, à cause de comptables, l'occupation transférée des bras à la tête. À quoi — tait, dans la conscience seule, un écho — du moins, qui puisse servir, parmi l'échange général. Tristesse que ma production reste, à ceux-ci, par essence, comme les nuages au crépuscule ou des étoiles, vaine. »

<sup>vii</sup> Lettre à Demeny du 15 mai 1871, dite *Lettre du voyant*.