



**Acta fabula**  
**Revue des parutions**  
**vol. 2, n° 2, Automne 2001**  
**DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.11006>**

---

## L'auteur comme fiction

**Alain Brunn**



*Fictions d'auteur ? Le discours biographique sur l'auteur de l'Antiquité à nos jours*, textes réunis par S. Dubel et S. Rabau, Paris, Champion, 2001. EAN 13 : 274530366X.

---



### **Pour citer cet article**

Alain Brunn, « L'auteur comme fiction », Acta fabula, vol. 2, n° 2, , Automne 2001, URL : <https://www.fabula.org/revue/document11006.php>, article mis en ligne le 01 Septembre 2001, consulté le 19 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.11006

---

Alain Brunn, « L'auteur comme fiction »

Résumé - Préface de Suzanne Saïd : "De l'homme à l'oeuvre et retour. Lectures de l'auteur dans l'Antiquité"; Présentation de Sophie Rabau; Michel Briand, "Quand Pindare nomme Homère ... Théories du nom propre, étymologies, intertextualités et énonciation lyrique"; Christine Hunzinger, "Miracles et merveilles dans les vies des poètes anciens"; Laurence Plazenet, "L'auteur à ne pas être ou une vie d'auteur en marge de la tradition : *La vie de Démosthène* de Plutarque"; Philippe Brunet, *Vies et Paroles d'Homère*; Sophie Rabau, "Inventer l'auteur, copier l'oeuvre : des *Vies* d'Homère au *Pétrone* de Marcel Schwob"; Anne Duprat, "La fable et le discours critique : l'invention des *Vies* d'Ésope"; Marie-Pierre Noël, "L'invention de la vie d'Antiphon : analyse stylistique et biographie"; Christine Noille-Clauzade, "Le style de l'auteur : du rêve à la fiction"; Veronika von Schenk, "Le retour d'Ovide à Rome : sur un poème que Friedrich Hölderlin n'a pas écrit et un autre qu'il a écrit, mais où personne ne retourne nulle part"; *Lucrece poète*, de Marcel Schwob, présenté par José Kany-Turpin; Vincent Poymiro, "Fiction de soi, fiction d'auteur chez Saint Augustin"; Larry Norman, "Molière, rhapsode et espion : fictions d'auteur dans la querelle de *L'École des femmes*"; Claire Meylan, "Quand les critiques écrivent à Casanova"; François-Guillaume Lorrain, *Le Mur du fond*.

Alain Brunn, « »

---

# L'auteur comme fiction

**Alain Brunn**

---

Les textes réunis dans ce volume sont le fruit d'un séminaire, tenu de 1992 à 1995 au Centre d'Études Anciennes de l'École normale supérieure, qui s'est construit autour d'une réflexion sur les rapports entre "Théorie littéraire et littérature ancienne". Ainsi deux pôles souvent séparés des études littéraires se rencontrent-ils dans ces pages : la philologie et la poétique. C'est au confluent de ces deux approches que naît la question centrale de ce livre, celle des *fictions d'auteurs* – discours fictif vers quoi tend tout discours biographique tenu sur les auteurs, qu'il relève du commentaire érudit ou des "mises en scène de soi par l'auteur" (le volume fera jouer successivement ces deux acceptions pour mieux montrer ce qui les unit) : comment s'écrivent ces fictions d'auteur, ces fictions de l'auteur, et que s'y joue-t-il exactement de la littérature ? Cette interrogation, qui renoue de façon extrêmement originale avec la question de l'auteur telle qu'elle a été bouleversée par Foucauld et Barthes, se déploie dans tout le volume, d'Homère (nécessairement très présent : quel auteur mieux que lui a suscité, et aussi longtemps, des *Vies* présomptives ?) à François-Guillaume Lorrain.

La notion de *fiction d'auteur* est confrontée à un vaste *corpus*, qui passe aussi par Hölderlin ou Molière, et l'un des aspects les plus saisissants de cet ouvrage tient bien à cette force de la question qui lui permet d'établir des rapports entre des réalités textuelles diverses. Pour mieux en rendre compte, l'ouvrage choisit un double mouvement, centripète d'abord, qui concentre surtout l'interrogation sur les *Vies* antiques, centrifuge ensuite, en montrant combien les fictions d'auteur remettent en cause la notion d'oeuvre, la figure auctoriale, ou les conditions de légitimité d'un discours métatextuel. Comme pour mieux souligner encore cette force centrifuge de la question, trois propositions de *fictions d'auteur* viennent scander ces études, celle que Philippe Brunet propose d'Homère, celle que Marcel Schwob avait proposée de Lucrèce, celle enfin que François-Guillaume Lorrain construit autour de son roman *L'Élève troublé* (Fayard, 1995).

L'auteur antique, écrit Suzanne Saïd, "n'est jamais qu'un effet du texte" : de ce constat naissent les premières analyses du recueil. C'est alors que la fiction peut s'immiscer dans le discours second, y introduisant un jeu qui vient nourrir la diversité des interprétations. Contrairement au dogme foucauldien qui posait l'auteur comme un principe de "lecture unificatrice et totalitaire", Suzanne Saïd

montre bien à propos de Socrate que "l'existence de l'"auteur" est parfaitement compatible avec une pluralité de lecture." Et ce sont bien les fictions d'auteur de Socrate, les inventions parfois opposées de Socrate en auteur qui permettent au sens de se diversifier.

Le souci, selon l'expression de Sophie Rabau, de répertorier et étudier "des biographies d'auteurs au statut référentiel incertain", conduit ainsi à repenser la notion même d'auctorialité. Car la fiction d'auteur, comme le dit Sophie Rabau, "fruit d'une volonté délibérée d'invention", "expression d'une impuissance du savant qui préfère l'hypothèse au silence", "mises en scène de soi par l'auteur" ou "invention de l'auteur par un tiers", impose ses propres catégories de jugement ; ce discours sur l'auteur, dans la mesure même où il est fictif, n'est ni vrai ni faux, "et l'on peut juger de leur vraisemblance, non de leur vérité". Dans le même temps, ce sont aussi, dans les *fictions d'auteur*, les catégories du discours critique qui vacillent : la confusion troublante du discours savant et du discours littéraire, la tentation du discours second à devenir discours premier, ne se manifestent peut-être nulle part ailleurs avec tant de clarté que dans ces fictions d'auteur. Pour éclairer ces difficiles questions, une série de cas éminents est proposée au lecteur.

---

\*\*\*

C'est en s'appuyant sur une étude attentive du fonctionnement d'un nom propre – Homère – dans les textes de Pindare que Michel Briand délimite d'abord la question. Trois principaux emplois semblent pouvoir être dégagés pour ce nom propre particulier (ni Hésiode, ni Archiloque ne fonctionnent de la même façon). Celui, d'abord, qui fait d'Homère un auteur, source d'une oeuvre vaste, plus vaste même que celle qu'on lui connaît (la critique littéraire post-aristotélicienne n'est pas encore passée par là) : le nom d'auteur est bien ici une façon de désigner un *corpus*. Celui, ensuite, qui fait d'*Homère* une "puissance de discours et de fiction à la fois fascinante, populaire et dangereuse" : le nom d'auteur est une façon de dire ce qui se joue de valeur dans la culture. Enfin, et c'est peut-être le plus intéressant, le nom d'*Homère* est une façon pour Pindare de se dire, de définir, dans la différence qui les unit, quel auteur il est pour sa part : "parlant d'Homère, Pindare parle de lui-même, notamment quand le rôle de sa parole pose problème". La *fiction d'auteur*, ainsi, doit être entendue au génitif objectif comme au génitif subjectif ; elle est à la fois imagination d'un auteur, et fabrique d'un scripteur qui par là même se revendique auteur (Laurence Plazenet notera la même logique auto-auctoriale dans le cas de Plutarque). C'est alors bien le statut auctorial lui-même que conduit à interroger toute enquête qui prend pour objet les *fictions d'auteur*. L'interrogation de Michel

Briand aboutit ainsi à finalement demander si "pour Pindare, Homère est [...] un auteur". La réponse est complexe ; Homère est auteur dans la mesure où son nom se voit imputé la responsabilité d'une série d'écrits ; non, dans la mesure où son nom réfère à un "ensemble culturel qui remplit d'abord chez Pindare une fonction méta-énonciative".

Mais qu'écrit-on, en fait, d'un auteur, lorsqu'on écrit sa biographie ? Et, aussi, qu'écrit-on de son œuvre ? Les articles de Christine Hunzinger et Laurence Plazenet viennent proposer deux coups de sondes pour répondre à la question. Notant l'importance des "miracles et merveilles dans les vies de poètes anciens", Christine Hunzinger fait l'hypothèse que le *thauma* est un trait générique définitionnel du *bios*. Des innombrables miracles relevés par son article, on choisira ici de ne garder qu'un exemple, parce qu'il est beau comme une allégorie. Les restes d'Hésiode "ont des pouvoirs miraculeux, comme ceux d'autres héros, puisque ses os sont rapportés de Locres à Orchomène en Béotie pour guérir la ville d'une épidémie. Un oracle annonce qu'un corbeau conduira les gens là où les os sont cachés." Pour nous autres modernes qui avons proclamé, bon gré mal gré, la mort de l'auteur, un tel récit ne laisse pas de fasciner : le poète mort, donc, laisse des reliques. Et sa vie même n'en fait-elle pas partie, qui semble avoir le pouvoir de créer de la fiction ? L'étude même des reliques de l'auteur n'est-elle pas alors la tâche de quiconque prétend travailler sur l'auteur, après Barthes ou Foucauld ? Ainsi nous nous voyons invités par les vies antiques à chercher ce qui vaut encore de ces reliques, à instruire, en quelque sorte, le procès en canonisation des auteurs dont nous parlons ; ce sont les Vies antiques, apparemment, qui autorisent très directement *Fictions d'auteur* ? Le genre des Vies, ainsi, mérite d'être examiné dans ses règles les plus formelles, d'autant qu'il présente des similarités frappantes avec la biographie moderne ; le premier, note Christine Hunzinger, n'ignore rien des pactes biographiques, quand la seconde "n'échappe nullement à la même attraction vers le fictif, le romanesque ou l'exemplaire. Forme hybride, elle oscille entre, d'un côté, l'érudition historique, et de l'autre, l'hagiographie." La fiction d'auteur, telle qu'elle se manifeste dans ces Vies antiques, forge déjà, par l'usage qu'elle fait du *thauma*, un "personnage-spectacle" en l'auteur. Écrire une vie d'auteur, c'est ainsi enclencher un procès fictionnalisant que le régime romantique de la littérature saura réactualiser pour nous.

De ce procès, l'article que Laurence Plazenet consacre à la *Vie de Démosthène* de Plutarque porte aussi témoignage, d'abord parce que Plutarque est bien conscient de la spécificité du genre *bios*, l'opposant même au genre *historia*, mais aussi parce que s'y montre bien comment les fictions forgées par ce texte seront ensuite reprise dans la légende de Démosthène : elles reviennent dans la plupart des études qui portent sur l'orateur athénien. La vie d'auteur est aussi, pour reprendre le mot

lumineux de Laurence Plazenet, une "vie auteur". Le genre *bios* est de plus, comme chez Michel Briand, un lieu stratégique pour observer les mutations de la fonction auteur. Elle est en effet à la fois le lieu où le scripteur peut se définir lui-même comme auteur, par opposition ou imitation du biographié, mais aussi un lieu où apparaît un "éclairage nouveau sur [l]a dimension sociale" de l'auteur ; les *Vies parallèles* ne font pas de l'auteur "un devin égaré dans le siècle, mais un homme parmi d'autres, dont Plutarque souligne avec courage les devoirs". La logique miraculeuse des *Vies* étudiées par Christine Hunzinger se double ainsi, avec Plutarque, d'une logique politique. Ces deux logiques sont comme les deux pôles auxquels sont confrontées toutes les fictions d'auteur, parce qu'elles proposent deux types de figures tout aussi *fictionnelles* l'une que l'autre, celle de la transcendance (l'auteur comme voix d'un mystérieux ailleurs), et celle de l'immanence (l'auteur comme artisan d'une technique).

Si le premier ensemble de contributions formulait les grandes règles de cette "poétique hybride" des *Vies*, la deuxième section interroge les rapports, dans la biographie, de la vie et de l'écrire, et par là, déjà, le lien entre discours savant et discours fictif.

Anne Duprat, s'intéressant au genre de la fable, note la singularité des préfaces, qui sont "le lieu d'expression d'un rapport particulièrement trouble, et donc remarquable, entre le discours de l'auteur et le discours sur l'auteur, de même qu'entre le discours de la fiction et le discours sur la fiction". La figure d'Ésope, à travers la place qui lui est faite dans les différents textes, sert alors à de révélateur à l'enquête d'Anne Duprat ; principe de cohésion ou principe de fiction, le rapport à la fable que dessinent pour lui les textes permet de montrer l'évolution de l'autorité des auteurs qu'il masque ou révèle. Marie-Pierre Noël, qui consacre son article à une *Vie* d'orateur, montre combien l'analyse biographique et l'analyse stylistique entretiennent un rapport trouble. C'est en effet bien souvent l'analyse stylistique qui autorise le discours biographique (Suzanne Saïd, déjà, rappelait à la suite de P. Fornaro et G. Arrighetti que la généalogie d'Euripide était "la projection d'une caractéristique stylistique" de son œuvre). C'est que le genre des *Vies* est un lieu stratégique pour tenir un discours sur la littérature, discours stylistique, mais aussi philosophique, lorsque l'auteur devient un type, ou tout simplement pour tenir ensemble une œuvre centrifuge. La *Vie* est donc "l'aboutissement de l'analyse stylistique et non pas simplement un travail de seconde main consistant à extraire et juxtaposer des éléments biographiques". Veronika von Schenk, alors, se penche sur un fragment d'Hölderlin pour montrer comment les fictions d'auteur habitent le travail de la critique. Elle propose ainsi "deux affabulations explicatives" à propos de ce fragment, jouant le jeu d'une critique qui construit le poème à partir d'un poète lui-même forgé à partir de ses autres textes, puis celui, plus personnel, qui consiste

à ne pas passer par cette fiction d'auteur pour lire le fragment, mais par la seule considération de l'œuvre. La dimension ludique de l'exercice n'est pas sans enseignement ; elle invite le lecteur à sortir du cercle vicieux de certaines habitudes critiques, qui interprètent les textes "à la lumière constante d'un auteur dont on construit la personne, pour l'essentiel, à partir de ces seuls textes, en une démarche très circulaire".

Deux propositions, dans cette exploration du geste critique, frappent par leur force. La réflexion nourrie par Christine Noille sur les fictions d'auteur et la notion de style la conduit en effet à interroger les présupposés de l'analyse stylistique pour dégager les apories auxquelles elle conduit. En retour, elle dégage quelques propositions pour une stylistique alternative, appuyée sur la théorie sémantique des mondes possibles, qui puisse prendre en compte la dimension proprement fictionnelle du texte littéraire, et faire de la stylistique une science des effets autant, sinon plutôt, que l'étude d'un moyen de signification.

C'est aussi dans le souci de préserver la diversité des possibles textuels et avec une grande attention à nos pratiques de lecteurs que Sophie Rabau exploite la logique centrifuge des fictions d'auteur. Partant des Vies d'Homère, elle montre que bien souvent il s'agit de "copier une œuvre pour inventer son auteur", selon la loi d'une analogie d'autant plus souveraine qu'elle n'est pas consciente : "l'auteur réel est bien perdu, qui laisse sa place à un auteur fictif bâtard de la bâtardise de l'œuvre". Avec la "perte de l'auteur historique" qui se produit alors, se perd aussi l'objet même que cherchent les biographes, qui réclament l'homme qui a vécu lors même qu'ils le remplacent par sa statue. Se produit alors un chiasme étrange ; au moment même où s'immobilise l'auteur, figé dans son œuvre, celle-ci semble s'animer d'une vie inattendue : "à trop vouloir transformer le texte en vie, on en vient à modifier l'œuvre elle-même. L'auteur inventé devient à son tour le modèle d'une œuvre rêvée, non pas l'œuvre d'un auteur historique, mais l'œuvre de l'auteur inventé". Loin de s'en désoler, Sophie Rabau souligne la formidable vertu créatrice de ce principe de fonctionnement de la littérature qui fait passer d'un texte réel à un auteur fictif : "la biographie fictive oriente et modèle les hypothèses sur le texte. En un mouvement circulaire le texte ainsi reconstitué doit rendre vraisemblable la vie forgée. Mais si, dans ce cercle, on perd le fait pour aller du possible au fictif, rien n'empêche d'accepter cette fuite en avant dans la fiction, d'en faire le principe même de production de la fiction d'auteur et d'imaginer un auteur inventé qui produirait une œuvre tout aussi imaginaire que sa vie". Partant de l'exemple du "Pétrone, romancier" de Schwob, c'est ainsi un plaisir proprement vertigineux que Sophie Rabau nous promet dans la littérature que dessinent les fictions d'auteur ; principe infini d'engendrement de textes, celle-ci prend la figure d'une bibliothèque que Borges aurait pu rêver. Et le propos devient d'autant plus vertigineux que

l'article suggère un dédoublement de tout auteur en sa fiction, elle-même créatrice de nouvelles lectures de ses textes, qui à leur tour feront surgir de nouvelles fictions d'auteurs, sources de nouvelles fictions d'œuvres, à l'infini.

C'est précisément cette proposition, qui invite à chercher dans l'œuvre la fiction d'auteur qui s'y élabore (du reste, parler de *figure* d'auteur, n'est-ce pas déjà dire que cet auteur est une *fiction* ?), que les trois derniers articles du volume vont, chacun à leur façon, exploiter. Ils prennent place en effet dans la section consacrée à ces "portraits de [s]oi-même en auteur" que sont les fictions autobiographiques, ou paradoxalement appelées par l'autobiographie.

Avec, d'abord, le cas éminent et éminemment équivoque de Saint Augustin, dont l'œuvre entière semble devoir être bouleversée par une lecture faite au prisme du discours auto-auctorial. Il s'agit en effet pour Vincent Poymiro d'examiner ce qui advient lorsque la fiction d'auteur est construite par l'auteur lui-même, dans le discours autobiographique – et particulièrement ce qui advient de la géographie de l'œuvre lorsqu'on se penche sur "les rapports entre fiction de soi et fiction d'auteur". L'ensemble des dialogues semble en effet verser dans les textes biographiques, dès lors que l'on accorde quelque crédit ou quelque force à la fiction d'auteur mise en place par les *Confessions*. Et l'examen des procédés éditoriaux de tel ou tel dialogue vérifie en effet cet "étrange processus de transformation des *Dialogues* en autobiographie initiée par les *Confessions*".

Mais si la fiction d'auteur est un moyen pour l'œuvre de prendre forme, elle devient un enjeu pour décider du statut même de cette œuvre, et pour en déterminer la valeur. C'est ce que montre Larry Norman dans son étude de la querelle de *L'École des femmes* : les critiques adressées à Molière prennent la forme de fictions d'auteur destinées à nier son auctorialité (la forme, donc, de fictions de non-auteur). Molière est ainsi peint en "rhapsode", dépourvu de tout pouvoir d'invention, seulement capable de (mal) coudre ensemble des morceaux tirés d'autres pièces de théâtre, voire de Mémoires donnés par le public, dont il ne ferait, à travers ses pièces, que donner un "autoportrait". Pire encore, il prend aussi la figure d'un "espion", qui, "intégré dans [le] cadre mondain, [...] peut devenir un observateur". Mais ces deux fictions d'auteur sont réversibles, et le dramaturge comme ses partisans n'hésitent pas à produire des contre-fictions d'auteur pour se préserver de ces attaques. C'est ainsi que se forge la figure de l'auteur "honnête homme", nouvelle fiction d'auteur qui va progressivement s'imposer : "la ruse de Molière et de ses partisans est de s'approprier une nouvelle conception de l'auteur qui s'élabore dans la deuxième moitié du XVII<sup>e</sup> siècle". Ce que l'étude des fictions d'auteur révèle, ce sont donc les mutations qui bouleversent la fonction-auteur elle-même.

Enfin, l'article de Claire Meylan montre ce que l'étude de la réception des œuvres et la réflexion métacritique peuvent gagner à examiner les fictions d'auteur. C'est



l'oeuvre de Casanova, cette *Histoire de ma vie* qui semble devoir décourager toute fiction d'auteur parce qu'elle "répond d'avance à toutes les questions que le lecteur pourrait se poser", qui est examinée, parce qu'elle a suscité, chez nombre de lecteurs, de véritables fictions d'auteur, à l'intérieur même d'études critiques. Le texte "séducteur et lacunaire" de Casanova appelle de telles fictions : paradoxal, il cherche "à faire oublier qu'il est un texte, car c'est dans cette négation que s'affirment simultanément la "présence" et l'absence". C'est alors cette "séduction déceptive" du texte qui autorise les fictions d'auteur, qui les provoque, et les appelle comme un pur effet ; loin d'être seulement une catégorie générique, les *fictions d'auteur* sont un principe d'intertextualité – comme pour Sophie Rabau, la fiction d'auteur exprime une logique cachée des textes littéraires.

---

\*\*\*

La notion examinée par ce recueil d'articles pose donc des questions centrales pour qui s'intéresse à la littérature. S'y dessine en effet une interrogation sur ce qui fait la logique des textes littéraires : quel rapport entretiennent-ils les uns avec les autres ? Comment penser la figure de l'auteur dans son rapport (textuel) aux textes ? L'introduction de la notion de fiction dans un domaine d'où elle est *a priori* exclue – parce que parler de l'auteur, c'est parler de sources, d'époques, de courants littéraires, de données donc historiquement saisissables – se révèle ainsi d'une fécondité peu commune. Dans la continuité des travaux de M. Couturier, J.-B. Puech, ou C. Oster, mais aussi de façon assez proche des analyses de J.-N. Marie (" Pourquoi Homère est-il aveugle ? ", *Poétique*, 66, 1986) ou J.-M. Schaeffer (" *Æsopus auctor inventus* ", *Poétique*, 63, 1985), ce volume dévoile une manière très originale de penser la littérature ; à l'horizon des études ici présentes, une proposition des plus séduisantes se devine en effet : si l'on a besoin d'auteurs en littérature, ce n'est pas qu'ils soient la source du texte, qu'ils en constituent un principe d'explication, mais plutôt que la littérature, indéfiniment, ne fait que parler d'eux ; elle ne naît plus d'eux comme individus, mais d'eux comme fiction, et c'est l'espace d'une condition fictive – celle de l'*auteur* – qui est dévolu à la littérature. L'auteur se révèle être un principe d'engendrement textuel du texte, au même titre, finalement, que la notion de genre, ou les catégories de la réécriture dont Genette parlait dans *Palimpsestes*.

## PLAN

---

## AUTEUR

---

Alain Brunn

[Voir ses autres contributions](#)

Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris-III)

Courriel : [alain.brunn@free.fr](mailto:alain.brunn@free.fr)