

Pierre Bayard, *Et si les œuvres changeaient  
d'auteur?*

Paris, Minuit, 2010, 160 p.

Christian Vandendorpe

Université d'Ottawa

Si la critique littéraire a longtemps eu tendance à fétichiser la personne de l'auteur, ce temps-là est certes révolu. Plutôt que de mythifier l'auteur et d'en faire un tabou, notre époque préfère suivre la piste génialement ouverte par Borges avec sa nouvelle « Pierre Ménard, auteur du Quichotte » (1944), dans laquelle un spécialiste français de littérature espagnole se serait mis en tête de récrire le grand roman de Cervantes en le publiant sous son propre nom. L'idée que l'œuvre ne saurait se confondre avec la personne biographique de l'auteur et que les effets de sens qu'elle engendre peuvent être manipulés pour le plus grand profit du lecteur a, depuis, été théorisée par Barthes

et Foucault. Dans le domaine de la création, elle a ouvert la voie à l'autofiction et à divers jeux sur le concept d'auteur, comme on en trouve par exemple chez Marcel Bénabou (*Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres*, 1986) et Dany Laferrière (*Je suis un écrivain japonais*, 2008).

Pierre Bayard exploite ici sur le mode critique ce riche filon. On se souvient qu'il avait déjà retenu l'attention avec *Comment améliorer les œuvres ratées?* (2000) et *Comment parler des livres qu'on n'a pas lus?* (2007). En 2009, il est revenu sur le concept oulipien de *plagiat par anticipation* jadis proposé par François Le Lionnais. Toujours dans la même veine, il explore maintenant diverses configurations où la relation de l'auteur à son œuvre est soit incertaine, soit volontairement brouillée ou, encore, gagnerait à être rendue fluide et mobile. Il traite ainsi d'une douzaine d'œuvres réparties en quatre sections.

Les cas où l'attribution d'un auteur à une œuvre est incertaine, en raison de son ancienneté, se prêtent très bien à ce jeu. Ainsi, parmi les nombreuses hypothèses proposées sur l'auteur de *l'Odyssee*, la plus originale est probablement celle de Samuel Butler selon qui cette œuvre aurait été composée par une femme, vivant en Sicile, encore jeune et dont le père était magistrat. Comme le montre Bayard, les effets d'une telle hypothèse sont loin d'être négligeables, car elle attire « l'attention du lecteur vers toute une série d'aspects qui n'auraient pas nécessairement frappé celui qui s'en tiendrait à l'hypothèse traditionnelle » (p. 24). C'est le cas de la place des personnages féminins, de la peinture des prétendants et de la rencontre d'Ulysse avec Nausicaa. Cet exemple d'attribution fictive confirme la thèse centrale de ce livre selon laquelle

l'auteur est une machine à mettre en marche l'imagination et à sécréter, sinon un véritable roman, du moins des éléments de fiction, plus ou moins développés et coordonnés selon les fantasmes du lecteur et la place qu'ils accordent à leur capacité de fantasmer (p. 28).

*Hamlet* est un autre cas particulièrement fécond de projection d'un *auteur imaginaire*. Bayard expose ainsi comment Sigmund Freud, poursuivant une intuition qu'il avait eue très tôt, s'est fait le champion de la thèse selon laquelle le véritable auteur d'*Hamlet* serait Edward de Vere. Ce dernier avait en effet perdu son père quand il était très jeune, et cet événement devait, selon le psychanalyste, contribuer à développer chez lui un complexe d'Œdipe inconscient favorisant le terrible débat intérieur auquel sera confronté son personnage le plus célèbre. La démarche de Freud n'est pas gratuite, cependant, car « l'établissement de la filiation avec Edward de Vere prouve l'importance de la découverte freudienne », ainsi que le signale Bayard (p. 37) en s'appuyant sur une analyse de Serge Viderman.

De même, les études relativement récentes visant à attribuer à Corneille le *Dom Juan* de Molière, entre autres pièces, a pour effet d'en faciliter une lecture « différente de ce qu'elle était, et par certains côtés enrichie » (p. 47). Là encore, Bayard montre l'intérêt de distinguer entre *auteur réel* (« personne physique ayant créé l'œuvre »), *auteur intérieur* (« part secrète de l'auteur dans laquelle s'effectue le processus de l'œuvre ») et *auteur imaginaire* (« représentation que les lecteurs se font de l'auteur d'une œuvre ») — ce dernier étant d'autant plus présent à la conscience du lecteur qu'il a été érigé en mythe par la tradition scolaire. Dans le cas de Molière et

Corneille, ces mythes ont pour effet d'amener le lecteur à n'en aborder les pièces que sous « leur aspect comique ou tragique au détriment d'autres directions de lecture possibles » (p. 49) et donc d'en réduire la richesse.

Dans une autre section, Bayard aborde des cas de changements partiels d'auteurs. Romain Gary s'est ainsi caché sous le pseudo d'Émile Ajar, afin de proposer une lecture de son œuvre ultérieure qui ne passerait pas par le prisme de ses premiers romans. Dans un texte posthume révélant la supercherie, Romain Gary s'en explique ainsi : « J'étais las de n'être que moi-même. J'étais las de l'image Romain Gary qu'on m'avait collée sur le dos une fois pour toutes depuis trente ans » (p. 58). Comme quoi, l'auteur réel peut se trouver en désaccord profond avec l'auteur imaginaire que le public voit en lui.

Dans le cas du sulfureux *J'irai cracher sur vos tombes*, l'alias de Vernon Sullivan est apparu nécessaire à Boris Vian non seulement pour aider à faire accepter l'extrême violence du récit, mais aussi parce que cet alias exprimait bien tout un aspect de sa personnalité qui le rapprochait de la culture américaine. En fait, comme le reconnaît Bayard, tout individu est constitué de diverses personnalités susceptibles d'apparaître selon les circonstances. Toutefois, « de par son travail sur soi et sur le langage, l'écrivain est conduit, plus encore que quiconque, à faire émerger les multiples personnalités qui l'habitent » (p. 70).

Parfois, la sensibilité particulière d'un auteur va se trouver mieux adaptée à un courant littéraire d'une époque postérieure, ce qui pourrait conduire chez certains à une accusation de « plagiat par anticipation ». Pour Bayard, « *Alice*

*au pays des merveilles* aurait ainsi pu être écrit par un écrivain surréaliste » (p. 78).

Ce dernier exemple prépare bien le lecteur de cet ouvrage au grand jeu de réattribution ludique de quelques œuvres bien connues. *L'Étranger* serait ainsi dû en fait à Franz Kafka, ce qui est assez défendable, tandis qu'*Autant en emporte le vent* serait de Léon Tolstoï, ce qui exige un peu plus de bonne volonté de la part du lecteur. Pousant un cran plus loin, Bayard imagine ensuite de jouer à ce jeu à travers les différents arts, allant de la philosophie à la musique en passant par le cinéma et la peinture : Freud pourrait donc bien être l'auteur de *L'Éthique* de Spinoza, Alfred Hitchcock celui du *Cuirassé Potemkine* tandis que le *Cri* aurait été peint par le grand compositeur allemand Robert Schumann. Brillamment menées, ces démonstrations en arrivent cependant à devenir assez prévisibles et à évoquer de très classiques sujets de dissertation.

Par ses postulats, cet ouvrage semblait fort éloigné de la critique du XIXe siècle qui accordait une place considérable à la personne de l'auteur. Dans sa préface aux *Mémoires* de Saint-Simon, Sainte-Beuve rappelait ainsi l'enfance de ce dernier pour trouver une réponse à la question « Comment cette vocation historique si prononcée se forma-t-elle ? » Or, ce sont les mêmes points d'ancrage dans l'enfance de Tolstoï que Bayard invoque ici pour suggérer que l'auteur russe aurait pu être fasciné par la guerre de Sécession tout comme il l'avait été par « les récits de l'invasion napoléonienne » (p. 98). Par un curieux paradoxe de l'histoire, un jeu de réattribution qui avait été rendu possible par le découplage de l'œuvre d'avec son auteur réel, en arrive à ramener au premier plan les données

biographiques et la saisie de l'auteur sous une image cohérente—seule façon de produire des effets de sens crédibles et percutants. L'auteur est mort, sans doute, mais ses masques sont plus vivants que jamais !