



## SEÇÃO: ENTREVISTA

# L'auteur en scène: notion auctoriale et imaginaires. Un entretien avec José-Luis Diaz

*O autor em cena: autoria e imaginários. Uma entrevista com José-Luis Diaz*

*The author on stage: authorship and imaginaries. An interview with José-Luis Diaz*

*El autor en escena: autoría y imaginarios. Una entrevista con José-Luis Diaz*

### Vagner Camilo<sup>1</sup>

[orcid.org/0000-0003-2528-5850](https://orcid.org/0000-0003-2528-5850)  
[vcamilo@usp.br](mailto:vcamilo@usp.br)

### Paula Caldas Frattini<sup>2</sup>

[orcid.org/0000-0002-1756-6057](https://orcid.org/0000-0002-1756-6057)  
[paulafrattini@hotmail.com](mailto:paulafrattini@hotmail.com)

### Luciana Antonini

#### Schoeps<sup>1</sup>

[orcid.org/0000-0002-2312-073x](https://orcid.org/0000-0002-2312-073x)  
[lucianaschoeps@yahoo.com.br](mailto:lucianaschoeps@yahoo.com.br)

**Recebido em:** 18 nov. 2021.

**Aprovado em:** 14 abr. 2022.

**Publicado em:** 1 jul. 2022.

**Résumé:** Dans cet entretien, le professeur et chercheur français José-Luis Diaz, spécialiste de la littérature de l'époque du romantisme français, reprend sa théorie de l'écrivain imaginaire et examine d'importants concepts pour la compréhension non seulement des textes romantiques français, mais aussi des notions fondamentales de la théorie littéraire. En jetant la lumière sur des questions liées à la notion auctoriale, à la mort de l'auteur, au biographisme, à l'intentionnalité, au sacré et à la starisation littéraires, à l'histoire de la littérature, à la littérature comparée, à la réception et à la production littéraires, à l'énonciation, à l'éthos, entre autres, Diaz amène l'auteur sur la scène et montre la potentialité du concept des scénographies auctoriales en tant qu'un opérateur théorique fructueux pour toute la littérature.

**Mots-clés:** Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales. Notion auctoriale.

**Resumo:** Nesta entrevista, o professor e pesquisador francês José-Luis Diaz, especialista na literatura do período do romantismo francês, retoma sua teoria do escritor imaginário e aborda conceitos importantes para a compreensão não apenas dos escritos românticos franceses, mas de noções fundamentais da teoria literária. Aclarando questões ligadas a autoria, morte do autor, biografismo, intencionalidade, consagração e celebração literárias, história da literatura, literatura comparada, recepção e produção literárias, enunciação, éthos, entre outras, Diaz traz o autor à cena, mostrando a potencialidade do conceito das cenografias autorais como um operador teórico frutífero para toda a literatura.

**Palavras-chave:** Escritor imaginário. Cenografias autorais. Autoria.

**Abstract:** In this interview, French professor and researcher José-Luis Diaz, a specialist in the literature of the French Romantic period, resumes his theory of the imaginary writer and discusses important concepts for the understanding, not only of French Romantic writings, but of fundamental notions of literary theory. Clarifying issues related to authorship, the death of the author, biographism, intentionality, literary consecration and celebrity, the history of literature, comparative literature, literary reception and production, enunciation, ethos, among others, Diaz brings the author to the scene, showing the potentiality of the concept of authorial scenographies as a fruitful theoretical operator in the field of literature.

**Keywords:** Imaginary writer. Authorial scenographies. Authorship.

**Resumen:** En esta entrevista, el profesor e investigador francés José-Luis Diaz, especialista en la literatura del período del romanticismo francés, vuelve a su teoría del escritor imaginario y aborda conceptos importantes para comprender no solo los escritos románticos franceses, sino nociones fundamentales de la teoría literaria. Aclarando temas relacionados con autoría, muerte del autor, biografismo, intencionalidad, consagración y celebración literarias, historia de la literatura,



Artigo está licenciado sob forma de uma licença  
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

<sup>1</sup> Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, SP, Brasil.

<sup>2</sup> Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, SP, Brasil.

literatura comparada, recepción y producción literaria, enunciación, *ethos*, entre otros. Díaz conduce el autor en escena, mostrando la potencialidad del concepto de las escenografías autoriales como un operador teórico fructífero para toda la literatura.

**Palabras clave:** Escritor imaginario. Escenografías autoriales. Autoría.

## Introduction

Professeur émérite de littérature française à l'Université Paris-Diderot, président de la Société des Études Romantiques et Dix-neuviémistes (SERD), vice-président de l'Association Interdisciplinaire de Recherches sur l'Épistolaire (L'A.I.R.E) et directeur de la revue *Le magasin du XIX<sup>e</sup> siècle*, José-Luis Díaz est l'auteur d'importants ouvrages et articles de référence pour les études portant sur le romantisme français et sur des auteurs de la période tels que Balzac, George Sand et Sainte-Beuve. Spécialiste de l'œuvre de Balzac, il est l'auteur de *Devenir Balzac: l'invention de l'écrivain par lui-même* (DIAZ, 2007a), livre indispensable aux études balzaciennes. Ses études s'étendent encore à la question du biographique, et on souligne ici l'ouvrage *L'homme et l'œuvre: contribution à une histoire de la critique* (DIAZ, 2011), tout comme aux études épistolaires, à l'écriture de l'intime et à la recherche du panorama critique au XIX<sup>e</sup> siècle. Récemment, il a été le responsable de la réédition des romans de George Sand pour la Bibliothèque de la Pléiade.

Díaz est également un théoricien important de la représentation de l'auteur et du statut auctorial au XIX<sup>e</sup> siècle, dont le cadre théorique est présenté dans l'œuvre *L'écrivain imaginaire: scénographies auctoriales à l'époque romantique* (DIAZ, 2007b). Outre la contribution essentielle pour les études portant sur la notion d'auteur, il s'agit d'un ouvrage structurel du romantisme français, qui nous offre une voie nouvelle pour les études d'histoire littéraire. Dans cet entretien, Díaz nous livre une réflexion stimulante et renouvelée à propos de la figure de l'auteur.<sup>3</sup>

**José-Luis Díaz, dans votre conception théorique de la fonction auctoriale vous vous consacrez à saisir la fonction ou, comme vous avez déjà mentionné, les possibles fonctions d'auteur dans l'histoire, geste critique dont Michel Foucault avait mentionné l'importance dans ce passage de *Qu'est-ce qu'un auteur*, mais sans l'avoir jamais développé:**

Je laisserai de côté, au moins pour l'exposé de ce soir, l'analyse historico-sociologique du personnage de l'auteur. Comment l'auteur s'est individualisé dans une culture comme la nôtre, quel statut on lui a donné, à partir de quel moment, par exemple, on s'est mis à faire des recherches d'authenticité et d'attribution, dans quel système de valorisation l'auteur a été pris, à quel moment on a commencé à raconter la vie non plus des héros mais des auteurs, comment s'est instaurée cette catégorie fondamentale de la critique « l'homme-et-l'œuvre », tout cela mériterait à coup sûr d'être analysé. Je voudrais pour l'instant envisager le seul rapport du texte à l'auteur, la manière dont le texte pointe vers cette figure qui lui est extérieure et antérieure, en apparence du moins (FOUCAULT, 1994 [1969], p. 792).

Avant de répondre aux deux aspects de la question qui suit, quelques remarques sur la phrase citée de Foucault, qui a beaucoup compté à l'origine de mes propres recherches, et que je suis heureux de trouver là, à titre d'épigraphe balisant fort bien le terrain. Certains de ses éléments définissent en effet le programme que je me suis tracé:

a) c'est essentiellement dans le cadre d'une « analyse historico-sociologique du personnage de l'auteur » que je me suis situé, mais en sachant que pour cela il convenait de se donner une théorie de l'instance auctoriale;

b) répondre aux questions: « à quel moment on a commencé à raconter la vie non plus des héros mais des auteurs, comment s'est instaurée cette catégorie fondamentale de la critique "l'homme-et-l'œuvre" », c'est ce que j'ai essayé de faire dans un livre intitulé justement *L'homme et l'œuvre* (DIAZ, 2011) qui a essayé d'historiser le processus de « biographisation de la littérature »

<sup>3</sup> Entretien réalisé en français en deux étapes: en présence lors d'un premier rendez-vous à Paris, le 17 septembre 2019, et achevé par e-mail, traduit en portugais par Vagner Camilo, Paula Caldas Frattini et Luciana Antonini Schoeps. La version en portugais a également été publiée dans le présent numéro de la revue *Letras de Hoje*.

sur le temps long;

c) répondre le mieux possible à la question: « dans quel système de valorisation l'auteur a été pris? » a constitué le fil conducteur de *L'Écrivain imaginaire* (DIAZ, 2007b). Je me suis donné pour programme d'y reparcourir l'époque du « sacre de l'écrivain », définie avant moi par Paul Bénichou, mais en distinguant quant à moi quatre aspects de ce « sacre ». Voir plus bas.

Mais si je reviens aux intuitions de Foucault (car sur cette question ce ne sont malheureusement que des intuitions géniales qu'il a pu lancer), une autre de ses idées-force, la principale, a beaucoup compté pour moi.

C'est cette idée que l'auteur n'est pas de l'ordre du « donné », mais du « construit ». Devenir auteur est ainsi une procédure complexe, qui consiste, pour une large part, à endosser les insignes disponibles à une époque donnée pour ce faire: ce qui revient à la fois à choisir une manière conforme d'assumer la régie énonciative de son propre discours, et aussi à le doter d'une figure, d'une *persona* aisément repérable par l'imaginaire social: ayant donc une prestance spéculaire assez convaincante pour servir à la fois de lieu de projection pour les fantasmes du lecteur, et d'instrument d'intégration de la diversité des textes édités sous un même nom. Condition *sine qua non*: car même lorsque l'auteur tient à se faire passer pour mort, il doit se « produire » comme tel...

En revanche, comme vous le rappelez, j'ai préféré ne pas parler de la fonction-auteur au singulier, mais de fonctions-auteur en démultiplié (fonction technique communicative, réflexive, démonique, heuristique, aléthique, etc.). Ce qui permet de pouvoir évaluer de manière comparative les fonctions absentes ou présentes aux divers moments de l'histoire, dans les différentes scénographies actoriales.

**Alors, au départ, pour situer mieux votre travail théorique, nous aimerions vous demander comment, épistémologiquement, vous avez travaillé le concept fondamental de votre théorie de l'écrivain imaginaire. En complément à**

**cette question, est-ce que l'on pourrait affirmer qu'il existe une dimension ontologique dans la configuration de cet écrivain imaginaire ou, dans d'autres termes, une réflexion sur la notion d'auteur, au-delà des enjeux discursifs, qui porterait sur la problématique de l'identité du sujet, une identité toujours en train de se construire? Nous pensons aux études sur l'identité narrative chez Paul Ricœur et à la technique de soi chez Foucault, quand vous affirmez dans votre ouvrage *L'écrivain imaginaire* que**

L'image ne se contente pas d'assurer une façade sociale. Si sa fonction première est d'assigner à l'écrivain une identité pour autrui, par effet de miroir elle assigne d'emblée une identité pour soi. Revenant en feed-back sur son émetteur, après réfraction – réelle ou virtuelle – dans le regard de ses lecteurs, elle est pour lui l'occasion d'un perpétuel: Qui suis-je? qui aime la série de ses œuvres successives (DIAZ, 2007b, p. 24).

La notion d'écrivain imaginaire s'est imposée à moi pour plusieurs raisons. Je n'étais pas convaincu par les sociologies de la littérature « réalistes », traitant les écrivains comme des personnes du monde parmi d'autres. Je n'étais pas non plus convaincu par les théories strictement *textualistes* qui dominaient quand j'ai commencé à travailler, et qui profitant de ce qu'un jour où il n'était pas très inspiré Roland Barthes avait proclamé « la mort de l'auteur » avaient décrété que « tout est texte » et que la question de l'auteur devait se réduire tout simplement à la question de sa présence énonciative dans le texte, sans tenir compte du *petit monsieur* de la biographie ou photographié en 4<sup>e</sup> de couverture.

À l'inverse de ces affirmations qui avaient alors force de loi (1970 et années suivantes), j'ai toujours pensé que l'auteur, au moins en tant que structure sinon en tant que substance, avait une existence complexe, changeante au cours du temps, et qu'il fallait la penser, à la fois la théoriser et l'historiser. Entre l'homme de lettres réel, qu'on peut rencontrer dans la rue, le Bergotte du dîner en ville, sujet biographique et sujet sociologique, et le Bergotte textuel (l'être de lettres comme dit Valéry, celui qui, mort ou non, n'est plus rien que texte), j'ai donc cherché un intermédiaire, un

médiateur aussi, et comme je travaillais sur l'époque romantique pendant laquelle l'auteur n'a pas seulement été *valorisé* et *sacralisé* mais donné à *voir*, *imaginé* et *rêvé*, j'ai donc cherché dans cette notion d'écrivain imaginaire cet espace médian.

La notion, je dois le reconnaître, est aussi fuyante que séduisante, car s'offrent divers sens possibles du mot. Son sens ordinaire, tel que proposé par le *TLF* [Trésor de la Langue Française] est: « Créé par l'imagination, qui n'a d'existence que dans l'imagination ».

Dans le mot « imaginaire », j'entends imaginaire en ce sens-là, qui est donc le sens propre. Je vais y revenir. Mais dans imaginaire il y aussi « image », et cette dimension *imagée* et *imageante* me semble importante. Le mot « imaginaire » ne la laisse entendre qu'en sus, de manière indirecte, et il faut donc souvent la rappeler, en tant que faisant partie de la même constellation conceptuelle.

L'écrivain *imaginaire* est alors celui qui se dote ou se trouve doté par les autres d'une relative concrétisation visuelle. De l'espace du *lisible* il passe ainsi, pour une part, dans l'espace du *visible*. Ce n'est plus alors l'« être de lettres », soit donc un pur être de langage, consistant dans les signifiants sur la page qu'il a écrite; il acquiert une consistance, on l'imagine et il s'imagine, on se le représente, on lui assigne un commencement d'identité. Il existe des représentations de lui, des portraits, écrits ou picturaux, photographiques ensuite quand ce sera l'heure, qui lui donnent une certaine concrétude. Et cette dimension de représentation qu'il l'assume ou non (Taine et Flaubert n'en veulent rien savoir), participe d'ailleurs de son sacre au quatrième sens du mot défini plus bas.

Si dans imaginaire je ne mettais que ce sens-là, il conviendrait de recourir à un autre mot plus précis. Mais en français il n'en existe pas, il faudrait créer un mot, dire par exemple « écrivain *imaginal* »<sup>4</sup> (mais le mot n'existe pas en français ou alors avec un autre sens: en rapport avec *imago*, dit le *TLF*). Il m'arrive de dire plus simplement

en ce sens: « écrivain-image » et de l'opposer donc à l'écrivain-texte, pur discours, pur « être de lettres ».

Mais l'écrivain imaginaire est bien aussi un écrivain qu'on « crée par l'imagination », qu'on idéalise, qu'on rêve et qui d'abord se rêve lui-même. Cet écrivain imaginé, rêvé, est par rapport à l'homme de lettres réel qu'on peut rencontrer dans la rue (ou comme le petit Marcel, chez Proust, à un dîner en ville) une instance virtuelle fuyante; d'autant plus que les *imagineurs* ne sont pas souvent d'accord entre eux, le premier étant l'écrivain lui-même, se peignant en beau souvent, selon ses fantasmes, mais devant se confronter aux représentations *imaginantes* aléatoires qu'il provoque chez ses lecteurs.

Mais ici, les choses bifurquent.

Vu de l'écrivain, l'écrivain imaginaire est cet idéal de soi que l'écrivain se doit de construire s'il veut véritablement exister, ce virtuel programmatique et idéalisé qu'il projette au-devant de lui à titre de modèle. L'écrivain imaginaire est ici un écrivain rêvé puis inventé par le futur écrivain, l'écrivain en devenir écrivain lui-même, avec l'aide parfois d'adjuvants auctoriaux; c'est l'écrivain idéal qu'il voudrait être, le modèle plus ou moins achevé qu'il se pose comme devant être atteint par lui dans le meilleur des cas, et qui explique la vectorisation de sa démarche.

Dans ce sens, le mot veut bien dire « créé par l'imagination » mais non pas « qui n'a d'existence que dans l'imagination », puisque, tout au contraire, un tel imaginaire a une véritable existence sinon concrète *hic et nunc*, du moins en tant que dynamique, à titre de programme, de devoir-être sans lequel l'écrivain ne se lance pas dans l'aventure d'écrire, dans laquelle il doit s'inventer lui-même avant d'inventer quoi que ce soit d'autre.

Les psychanalystes parlent de « fantasme » et de « moi idéal », comme je le rappelle au début de *L'écrivain imaginaire* (DIAZ, 2007b), mais on peut aussi avoir en vue le sens à la fois plus intellectuel et dynamique que Sartre donne au

<sup>4</sup> Note des intervieweurs: Il y a dans ce néologisme un dialogue avec l'idée de *figural* de Lyotard, bien que les concepts soient théoriquement distincts.

mot « imaginaire »: « Domaine de l'imagination, posé comme intentionnalité de la conscience », et qu'il explique ainsi:

Tout imaginaire paraît 'sur fond de monde', mais réciproquement toute appréhension du réel comme monde implique un dépassement caché vers l'imaginaire. Toute conscience imageante maintient le monde comme fond néantisé de l'imaginaire et réciproquement toute conscience du monde appelle et motive une conscience imageante comme saisie du sens particulier de la situation (SARTRE, 1940, p. 238).

Mais je reviens plus bas sur cette notion d'intentionnalité. Dans l'écrivain imaginaire que se donne un jeune écrivain en particulier, il y a un effet de « dépassement caché vers l'imaginaire », à partir du réel qui le définit mais l'emprisonne. Un écrivain est toujours ainsi une instance en devenir, à la recherche de soi, d'images de soi et de réalisations de soi qui le fassent être plus pleinement.

En revanche, vu de la réception, l'imaginaire fonctionne de manière plus réductrice, les lecteurs et les critiques enfermant souvent l'écrivain « vu d'en face », dans une identité négative ou positive, souvent résumée par une formule plus ou moins « imagée » souvent. Exemple (positif) chez Proust: Bergotte, le « doux chantre au cheveux blancs ». Cette fois-ci c'est la notion d'« imago » qui peut servir, qui est associée par les psychanalystes à ces images réductrices que l'instance parentale pose sur l'enfant, lui assignant par avance une identité: tu seras ceci, mon enfant.

Et la chose se complique du fait qu'il y a stéréotypie de ces identités imaginaires, idéales, programmatiques, qu'elles ne sont pas absolument personnelles loin de là: parce qu'il y a, comme je le dis, « des prêts-à-être écrivain » qui se proposent aux écrivains d'une même génération, d'un même groupe, etc., à chaque époque donnée.

Dans ce que je viens de dire à propos de l'écrivain imaginaire, il y a presque déjà la réponse à la deuxième partie de la question qui porte sur l'identité.

L'instance « écrivain imaginaire » qu'elle soit construite par l'écrivain ou définie par ses lecteurs, suppose non seulement visibilité, mais protocole

d'identification. C'est l'identité prise sous l'angle dynamique. L'écrivain ne cherche pas seulement des images de soi gratifiantes qu'il puisse arborer. Il y va pour de bon de son identité en gestation, en action, en quête, à venir. Devenir écrivain et devenir soi sont étroitement liés, et dans les deux cas, la mise en fiction joue son rôle.

La notion d'identité narrative de Ricoeur est opératoire dans ce cas, car l'écrivain ne se contente pas d'imaginaires de soi immobiles, mais engage son identité spéculaire dans des récits de soi virtuels. Souvent, il se « raconte des histoires », et s'inscrit dans des programmes narratifs. Pour ma part, j'ai insisté plus encore sur les dispositifs scéniques plutôt que narratif, car l'identité ici se joue en groupe, avec une part de spectacle et même de comédie, et donc aussi un jeu entre le vrai et le faux. Goffman donc, plus que Ricoeur, même si ce n'est pas exclusif. D'où la notion nécessaire de scénographie pour tenir compte de la dimension de scénarisation et de mise en spectacle qu'il y a dans ce travail d'autodéfinition et d'autocréation, qui suppose l'aménagement de tout un espace scénique.

Dans le cas général, ce n'est pas ce qui a lieu dans le cas de la construction de l'identité personnelle, mais c'est le cas pour l'écrivain, qui construit son identité auctoriale sur la scène face au public, et en en faisant un instrument de communication et de séduction.

**Dans un ouvrage en hommage à Paul Bénichou, *Mélanges sur l'œuvre de Paul Bénichou* (TODOROV; FUMAROLI, 1995), vous avez dédié une étude approfondie portant sur les conceptions sous-jacentes à l'approche du Romantisme développée par Bénichou, en même temps que vous mettez en évidence les conquêtes et les limites de son approche. Pourriez-vous brièvement nous éclaircir en quel sens votre étude sur le Romantisme et la notion d'auteur dialogue avec le projet théorique de Bénichou et quelles seraient ses limites identifiées par vous? Et, pour finaliser, à partir de votre projet théorique, en quoi vous cherchez à proposer des alternatives à ces limites identifiées?**

Les recherches de Bénichou sur la période du sacre de l'écrivain puis sa décrue, ont beaucoup compté dans le lancement de mes propres recherches.

Parmi mes quelques résistances, sur fond d'acquiescement à ses thèses, il y a d'abord ceci: je ne suis pas tout à fait d'accord avec le titre de son premier ouvrage. Car au lieu qu'il y ait eu un « sacre de l'écrivain » en continu pendant la période dont il traite, quand on regarde les choses de plus près c'est d'abord à un sacre de l'homme de lettres philosophe qu'on assiste puis à un sacre du poète, qui se démarque d'abord très nettement du premier. Le titre prête donc un peu à confusion, bien que Bénichou distingue lui-même ces deux sacres, et en marque à juste raison la relative confluence au moment du romantisme humanitaire. J'ai pour ma part attaché beaucoup d'importance à ces termes « génériques » qui désignent l'écrivain dans une partie de ma thèse non publiée jusqu'ici.

Par ailleurs, comme je l'ai suggéré, Bénichou parle uniquement de sacre, alors qu'il convient de distinguer selon moi entre valorisation, sacre (d'ordre religieux) et starisation.

Et avant même ces trois aspects-là, j'en mets un autre à la base: le fait qu'à cette époque l'écrivain se met tout simplement à exister, sort du trou du souffleur<sup>5</sup>, alors qu'il devait rester caché en vertu du code classique, pensant comme Pascal que « le moi est haïssable ».

Les grands changements concernant l'instance auctoriale qui ont eu lieu à l'époque considérée par Bénichou, baptisée par lui comme étant celle du « sacre de l'écrivain », sont en fait de quatre ordres différents qu'on gagne à distinguer:

a) comme je l'écris au début de *L'écrivain imaginaire* (DIAZ, 2007b), il convient, avant le sacre, de poser « cette idée plus générale que le romantisme a fait cette révolution: placer l'écrivain au cœur de l'espace littéraire. C'est là l'instance centrale à laquelle désormais remontent tous les fils, et vont tous les regards. » Avant même

qu'on le valorise ou non, il se met à exister, se rend visible, alors qu'il devait auparavant apparaître le moins possible. L'homme l'emporte sur l'œuvre, dit-on. En fait si quelqu'un l'emporte ici, c'est plutôt justement ce mirage qu'est l'écrivain imaginaire: l'écrivain qui enfin se montre et se donne à imaginer.

De là l'obligation où je me suis trouvé de traiter de l'histoire du biographique, ce que Bénichou n'a pas fait, parce que se situant essentiellement au niveau de l'histoire des idées, et non au niveau de l'histoire des identités, à la fois personnelles et auctoriales;

b) comme Foucault le dit, il y a eu par ailleurs *valorisation* de l'écrivain entre secondes Lumières et Romantisme(s), alors qu'aux époques antérieures l'« auteur » était déconsidéré, maltraité, parce que regardé avec les yeux des gens de la Cour – voir Cristin (1973) et mon article sur l'histoire de la notion d'auteur (DIAZ, 2000, 2001);

c) ensuite, au sens propre, il y a eu *sacre* de l'écrivain, cette fois au sens quasi religieux du terme, puisque l'écrivain à l'époque considérée, non content de se voir valorisé, s'est attribué, avec l'assentiment d'une partie du public et de l'opinion publique – voir Tocqueville (1967 [1856]) –, une « mission » spirituelle d'ordre para-religieux, du fait de la crise de la religion catholique;

d) mais sacre a supposé aussi alors *starisation* de l'écrivain, devenu une sorte de vedette, puisque l'intérêt nouveau qu'on lui a porté en tant qu'origine de l'œuvre l'a amené à se donner à voir, à se donner en spectacle, et à jouer, comme dit Valéry, une « comédie de l'intellect ». Du fait de l'intérêt tout nouveau qu'on lui accorde, il ne se contente plus d'écrire dans son coin, mais se manifeste à la vue, pose et se pose dans le champ littéraire devenu un champ spéculaire, aime à se faire voir, à proposer des portraits de lui-même ou de ceux de sa profession (dimension figurale), aime aussi à se donner et à jouer des rôles dans la comédie littéraire, mais aussi dans la comédie sociale (dimension scénographique). C'est là un aspect que j'ai essayé de mettre en

<sup>5</sup> Note des intervieweurs: En référence à l'espace scénique théâtral, le trou du souffleur est l'endroit où le professionnel qui travaille comme *souffleur* se cache pour *souffler* les mots et les phrases occasionnellement oubliés par les acteurs en scène.

lumière, d'autant qu'il n'avait pas été traité par Bénichou, qui méprisait ce côté mise en spectacle, exhibitionnisme.

Pour lui, « sacre » veut dire exclusivement promotion de l'écrivain à un magistère de substitution à un moment où la religion traditionnelle perd son autorité, et où la littérature aspire à prendre sa place. Selon mon point de vue, sacre veut dire aussi, dans un tout autre registre, plus profane, *starisation*, *vedettarisation*, de l'écrivain.

Il y a eu là de la part de Bénichou un choix volontaire dont il s'explique en trouvant que ces affaires d'images d'auteur sur la scène littéraire sont choses de peu d'importance et assez vulgaires. L'important pour lui, c'étaient les idées, les conceptions philosophiques; pour lui les écrivains étaient surtout des penseurs, se souciant du bien universel, pas du tout des comédiens jouant des rôles sur une scène, ce qu'ils ont pourtant tendance à devenir aussi, à l'époque considérée.

Il faut ajouter que les valorisations de l'écrivain ne se sont pas toutes faites alors dans le registre religieux. L'écrivain se prend aussi pour un prince, pour un roi, pour Napoléon, rêvant ainsi parfois de *potestas* et non seulement d'*auctoritas*. Il est vrai que le mot sacre pourrait convenir aussi à ces « rois » ou « princes de la pensée » que sont les écrivains selon Balzac et quelques autres. Mais Bénichou n'en dit rien.

D'ailleurs, il n'y a pas eu que des valorisations dans ces registres « majeurs »: il a existé des formes d'identification/valorisation tout à fait différentes qui ont fait que l'écrivain a pu se considérer par exemple comme un bohème. Et beaucoup aussi d'identifications dévalorisantes, Musset ayant conscience d'être un histrion, Baudelaire (et Musset avant lui dans « Les vœux stériles ») ayant le sentiment d'être un(e) prostituée.

Une autre limite de la focale de Bénichou sur la question c'est qu'il s'en tient aux poètes et aux penseurs, et que quelqu'un comme Balzac qui a beaucoup compté dans ma démarche, mais aussi la presse du temps, essentielle elle aussi selon moi en la matière, n'existent pas pour lui, en tout cas dans les perspectives d'ensemble qu'il engage sur la période.

**Votre concept de la notion d'auteur, cette fois-ci envisagée comme une notion historique, met en œuvre un opérateur théorique, à savoir, les scénographies auctoriales, qui est assez dynamique pour les études littéraires dans la mesure où de divers aspects de l'espace littéraire sont engagés ainsi que le travail d'analyse sur la production et la réception des images d'auteur. Pourriez-vous nous en dire plus sur la relation entre votre notion de scénographies et l'époque étudiée, le Romantisme, surtout en ce qui concerne cette période climatérique à l'égard de la dimension imaginaire qu'a été la première moitié du siècle?**

L'époque romantique est en effet une époque où les imaginaires de l'écrivain se mettent à compter bien plus qu'auparavant et où les scénographies auctoriales se multiplient; elles ont tendance à se compliquer, à se faire plus substantielles, plus hautes en couleur, à se différencier aussi entre elles. Dans leur cadre, images, métaphores, «équivalents allégoriques» (Starobinski), mythes de tous ordres (Abastado) se mettent à compter bien plus qu'avant. Cela est dû au fait, je l'ai dit, que désormais l'écrivain — l'instance auteur — est au centre de la scène, ce qui ne pouvait avoir lieu à l'époque classique pendant laquelle l'auteur était sommé de se cacher, d'être un simple opérateur de texte, et non tant d'ailleurs un *scripteur* (Barthes) qu'un *communicateur* soucieux de plaire au public des « honnêtes gens ». Dans le système classique, c'est l'instance de réception collective qui commande. Au contraire, pendant l'époque romantique, l'instance auteur s'étale, s'épaissit, prend de la consistance, joue tous les rôles, se donne des personnages relais: Olympio pour Hugo, Louis Lambert pour Balzac, Lélia pour Sand, et des contre-modèles, littéraires ou non. L'écrivain a droit désormais lui-même à une vie pleine et entière (il y a *biographisation*, avec les identités narratives qui vont avec). Il a droit aussi à des costumes métaphoriques et mythologiques colorés et gratifiants – ou au contraire négatifs et punitifs à partir du romantisme

du désenchantement et de Baudelaire.

L'époque offre sept autres caractéristiques qui expliquent cette montée en puissance des scénographies:

a) c'est une époque de crise et de révolution des identités. Ce pourquoi les scénographies sont à l'ordre du jour, c'est qu'elles inventent et proposent diverses solutions identitaires possibles, et pas seulement auctoriales. Et donc pas seulement pour les écrivains mais aussi pour leurs lecteurs et plus largement, pour tous ceux qui enregistrent et suivent à distance les modèles qu'ils proposent. Identités auctoriales et identités tout court commencent alors à être bien plus étroitement liées;

b) seconde caractéristique, découlant de la précédente, c'est une époque où la littérature et la vie sont bien plus corrélées que naguère, cela depuis Rousseau déjà, puis de Byron. Les scénographies auctoriales sont alors liées étroitement à des « formules d'existence » (Balzac), à des « styles de vie » (Marielle Macé). J'ai traité de cela dans une partie plus récente de mes recherches. Voir « Quand la littérature formatait les vies » (DIAZ, 2015) et « Vivre en poète » (DIAZ, 2019);

c) troisième trait, l'époque romantique a été aussi une époque où, de manière plus générale, l'imaginaire à tous les niveaux a été libéré et sollicité, en tant que compensation possible à l'expérience d'un réel historique senti comme dévasté, en ruines, et donc traumatisant. Voir le début de *La confession d'un enfant du siècle* de Musset. Il y a eu alors recherche d'imaginaires — personnels et collectifs — compensateurs aux maux du monde, en particulier à son embourgeoisement et son industrialisation. Et les imaginaires auctoriaux se sont trouvés eux-mêmes animés par une telle recherche. Beaucoup se sont situés par rapport à la figure civilisationnelle montante et dominante du « Bourgeois », contre-modèle honni, en inventant diverses manières et topologies de prendre son contrepied;

d) l'époque a été aussi celle du déploiement d'idéologies contradictoires, dans la lignée des luttes révolutionnaires et postrévolutionnaires, qui se sont bien sûr invitées dans les disputes

entre scénographies rivales. Il y a ainsi des scénographies de droite (le poète ultra-royaliste selon les *Odes* de Hugo) et des scénographies marquées à gauche, qui au début sont en fait passésistes chez les libéraux de la Restauration, progressistes en politique mais classiques en littérature. Il est vrai de dire avec Bénichou que les Mages romantiques – « nés » royalistes –, et les Prophètes (les idéologues humanitaires, de gauche pour la plupart) se sont accordés pendant un temps après 1830 sur l'image sacerdotale d'un écrivain « chargé d'âmes » et sacralisé. Mis à part quelques exemples de libéraux plus progressistes (Stendhal, Latouche, Sand), c'est surtout par les plus jeunes que des révolutions dans la table des scénographies auctoriales ont eu lieu. D'où l'importance du critère générationnel aux côtés du critère idéologique;

e) c'est époque en effet où la crise des générations accroît la distance entre modèles accusés d'être gérontocratiques (celui des « perruques ») et modèles juvéniles. Les Jeunes-France se distinguent ainsi des classiques attardés (les « perruques »), mais aussi après 1830 des grands romantiques leurs aînés (de peu) dont ils se démarquent, Musset aussi bien que Gautier et Petrus Borel. C'est donc l'époque d'un déploiement sans précédent de scénographies pour jeunes écrivains sur le modèle de Byron se déclarant « *minor* ». J'y reviens après Bénichou dans un livre en préparation sur « Le Romantisme 1830 ». Mais voir déjà le numéro de *Romantisme* que j'ai dirigé sur la « Génération Musset » (DIAZ, 2010);

f) c'est l'époque aussi de la montée en puissance des femmes auteurs, venant compliquer et animer de leurs propres imaginaires et de leurs propres attentes et demandes, la scène d'ensemble des identités littéraires alors en émoi, en bataille et en quête;

g) enfin, s'il y a eu alors passage de la logique du sacré à celle de la starisation, c'est qu'un média, sinon nouveau, du moins nouvellement dominant, l'a favorisé: la presse, sous toutes ses formes. Monte donc aussi en puissance la critique (on parle d'un « siècle de la critique »), et par suite le regard porté sur la scène littéraire devient bien

plus systématique. Dès 1834, Gustave Planche parle du « spectacle littéraire ». On commence à entrer déjà en régime médiatique; au souci de la gloire succède celui de la célébrité – Voir Lilti (2014) et le numéro du *Magasin du XIX<sup>e</sup> siècle* intitulé: « La Machine à Gloire » (DIAZ, 2017).

Mais les journalistes ne sont pas alors seulement spectateurs de la scène littéraire, ils ont tendance à vouloir y monter eux-mêmes et à y jouer leur partie, en tant qu'« écrivains journalistes » car souvent les deux rôles se mêlent alors.

**En partant de cette idée selon laquelle l'écrivain est « l'auteur de soi-même » pendant le Romantisme, est-il possible de penser la construction des scénographies auctoriales au-delà de ce moment historique? Nous pensons ici à d'autres régimes discursifs que ceux qui appartiennent à la notion moderne d'auteur, soit l'époque du Moyen Age où il y avait une organisation rhétorique de la pratique littéraire, soit l'époque contemporaine où le sujet est déjà vertigineusement plongé dans une société du spectacle qui a une fois pour toutes fétichisé l'image d'une façon répandue, mais aussi dans ce qui touche l'auteur.**

La question 4 et la question 5 sont liées, mais la 5 est plus générale. Je me permets d'y répondre ci-dessous en inversant leur ordre.

**José-Luis Diaz, il va sans dire que les scénographies permettent de vérifier la mise en scène du discours littéraire, on y reviendra, mais elles permettent également d'adopter une nouvelle approche de l'histoire littéraire. Puisque la réception des images d'auteur change avec le temps, est-ce que l'on pourrait dresser une histoire de ces images, à la suite des idées de Hans Robert Jauss, dans la conférence « L'histoire de la littérature comme provocation pour la science de la littérature », de 1967 (JAUSS, 1994)? En quoi l'histoire des réceptions des images d'auteur peut structurer et/ou modifier le canon littéraire, tout en permettant de mener vers la consécration d'un auteur tout comme**

**vers, si l'on peut dire, sa profanation? Selon vous, comment les scénographies auctoriales pourraient-elles être envisagées dans le cadre d'un renouvellement de l'histoire littéraire?**

Cette idée que la prise en compte de l'histoire des scénographies auctoriales permet de mieux comprendre, d'éclairer autrement et donc de renouveler, l'histoire littéraire a été tout à fait la mienne tout au long de ma recherche. J'ai d'ailleurs réfléchi à la question, par exemple dans le numéro de la *RHLF | Revue d'Histoire Littéraire de la France* que j'ai réuni sur la question (DIAZ, 2003).

Les scissions que les mutations de scénographies auctoriales marquent dans le continuum de l'histoire littéraire me semblent des ponctuations déterminantes, aussi déterminantes presque que les ruptures épistémologiques dont Foucault a marqué l'importance dans l'histoire des idées.

Ce qui caractérise ma démarche, c'est qu'elle se veut historienne: il s'agit de suivre l'histoire des représentations de l'« écrivain imaginaire » entre Lumières et Romantisme. Ce qui ne se peut pas sans faire l'hypothèse, qu'il y a des « prêt-à-être écrivain », codés et stéréotypés, à usage collectif, qui s'offrent à l'écrivain survenant pour se *signaler* comme écrivain; mais aussi qu'il y a des conflits entre scénographies auctoriales dominantes à tel ou tel moment de l'histoire, conflits qui constituent souvent la partie la plus sensible de la « guerre littéraire ».

C'est ce souci d'une histoire littéraire réorientée et scandée autrement par les mutations affectant les scénographies auctoriales qui m'a porté à travailler constamment *sur le temps long*, et à comparer la période romantique que je visais principalement aux périodes antérieures et postérieures. Cela apparaît mieux dans des parties de ma thèse que j'ai prolongées ensuite sans les publier encore (mais cela est bientôt mûr), en traitant par exemple sur le temps long (depuis la Renaissance jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, soit au-delà de la fin du romantisme) des révolutions qui affectent les notions de poète, de génie, d'homme de lettres et d'artiste.

Mais ce que je crois avoir essayé de plus neuf,

c'est l'idée d'une histoire structurale de la littérature. C'est ce qu'a dit très justement la personne qui a fait la recension du livre sur [le site] *Fabula*, en s'appuyant sur ma propre conclusion. En distinguant cinq scénographies auctoriales romantiques différentes, j'ai invité à reconsidérer l'unité du romantisme, et proposé d'en scander autrement l'histoire, en fonction de la succession de ces systèmes scénographiques au fond très différents (malgré des traits communs), dans leur structure topologique, sémiotique et psychosociologique.

Je réponds maintenant à la question 4.

Je n'ai pas travaillé sur le Moyen Âge, mais pour ce qui concerne les imageries du poète je suis remonté jusqu'à la Renaissance, et en général j'ai traité souvent, en antithèse par rapport à l'époque romantique, de l'époque classique et du XVIII<sup>e</sup> siècle. Pour le XVIII<sup>e</sup>, j'ai proposé de distinguer deux phases très distinctes en raison justement de la rupture au milieu du siècle concernant les scénographies auctoriales. On passe en quelques années (1750-1760) d'une conception de la littérature qui se donne pour personnage emblématique un philosophe à la fois mondain et bel esprit (Fontenelle puis Voltaire), à une tout autre conception qui héroïse, et sacralise un philosophe homme de lettres, chargé d'une culture encyclopédique, et soucieux du bien public. Rupture épistémologique et rupture en termes de scénographies auctoriales sont alors étroitement liées. Puis vient Rousseau qui ouvre déjà une tout autre époque, déjà préromantique, en raison surtout de son comportement littéraire tout à fait nouveau.

En fonction de ce critère, j'ai distingué les phases successives de l'histoire littéraire des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles: Premières lumières, Secondes Lumières, Préromantisme(s) (avant et après la Révolution), divers romantismes, postromantisme.

Bénichou a eu raison de montrer que la valorisation et la sacralisation du héros littéraire a marqué une continuité entre la deuxième partie du siècle des Lumières et le romantisme, ce qui n'était pas dit avant lui. J'ai proposé une histoire structurale plus fine, en prêtant attention

en particulier à la montée en puissance de la *biographisation-starisation-spectacularisation*, qui est la face médiatique nouvelle du fameux « sacre », après 1830.

C'est là déjà le début en effet, comme vous le suggérez dans la deuxième partie de la question 4, de cette multiplication tous azimuts de ces mécanismes-là qui a cours dans la littérature contemporaine.

Mais à l'âge du numérique, tous ces spectacles se valent et savent qu'ils ont été joués d'avance. Tous les coups ont été déjà faits. Ce que Théophile Gautier présentait en écrivant dès 1831: « Tous nos rôles ont été joués ». Il y a aujourd'hui une démocratisation du spectacle littéraire devenu la norme, alors que pendant un temps, dans la lignée postromantique qui va de Mallarmé à Blanchot, on a joué à croire à la « disparition élocutoire du poète », par réaction à la double tendance antérieure dans l'orbite du romantisme à l'individuation et au spectacle. Mais cela se paie par une normalisation de la chose, et donc par une perte de sens, du fait du décrochage entre les scénographies auctoriales aussi multiples que de pure forme et les expériences identitaires « réelles », devenues elles-mêmes totalement dépendantes des mirages et impostures de la scène médiatique.

**Dans *L'écrivain imaginaire: scénographies auctoriales à l'époque romantique* (DIAZ, 2007b), vous vous consacrez à analyser la façon dont se constituent les imaginaires littéraires dans la scène littéraire française. Pourtant, il nous semble que les scénographies peuvent circuler entre l'espace littéraire national et l'espace littéraire international, et cela s'avère être bien le cas compte tenu de travaux assez fructueux dans de cadre de la critique de la littérature brésilienne. Comment ces différents plans imaginaires, individuels et collectifs, nationaux et internationaux, interagissent-ils?**

Les scénographies auctoriales franchissent bien sûr les frontières. En France par exemple, dans la période que j'ai le plus étudiée, les

modèles auctoriaux nouveaux qui s'imposent viennent souvent d'abord de l'étranger. C'est le cas déjà à la fin du XVIII<sup>e</sup> avec l'importation de modèles anglais (Young, Macpherson, Gray) et italiens (Le Tasse), qui ont beaucoup compté pour les nouvelles représentations du poète et du génie. Pendant l'époque romantique, il y a une succession de vagues: vague Byron après sa mort (1824) qui compte beaucoup pour la scénographie auctoriale nouvelle qui se définit dans le cadre du romantisme de l'énergie, faisant du poète un voyageur, un joueur, un aventurier; vague Hoffman qui en 1830 apporte la notion d'artiste; vague Poe ensuite pour Baudelaire. L'Allemagne aussi a beaucoup compté, mais Goethe n'a eu de vraie influence en matière de scénographies auctoriales qu'après le romantisme: on l'a opposé alors à Byron comme apportant l'image d'un écrivain plus rasséréiné, « olympien ». En revanche, dans l'autre sens, on a montré que Diderot et Rousseau en tant que modèles auctoriaux ont compté pour la genèse du romantisme allemand.

C'est souvent par des modèles auctoriaux incarnés par un grand écrivain étranger que l'influence internationale agit. L'auteur, plus le personnage avec lequel il s'est confondu (Don Juan, Childe Harold dans le cas de Byron), comptent souvent dans ce cas plus que l'œuvre. On n'en retient que quelques traits schématiques mais c'est ainsi que cela fonctionne encore mieux, parce que ces traits se gravent plus aisément, et deviennent des stéréotypes influents. Ce sont ainsi des identités imaginaires plus encore que des œuvres qu'on copie.

**Le traitement de la question de l'auteur réel et de sa présence dans le texte a beaucoup changé dans la critique et théorie littéraires, comme le témoigne le chef de file de la mort de l'auteur, soit dans sa quête des biographèmes, soit dans des affirmations tels que « Mais dans le texte, d'une certaine façon, je désire l'auteur: j'ai besoin de sa figure (qui n'est ni sa représentation, ni sa projection) comme il a besoin de la mienne » (BARTHES, 1973, p. 45-46). Pourtant, on a encore du mal à en parler sans**

**tomber dans des idées-reçues, comme celle de l'intentionnalité. José-Luis Díaz, d'après vous, comment l'intentionnalité, devenue malgré tout un tabou à partir du structuralisme et encore envisagée comme tel, peut être envisagée dans votre théorie sur les scénographies auctoriales dans la mesure où elle jouerait le rôle d'une pulsion qui déclenche le mouvement et la relation en permanence entre les plans réel, textuel et imaginaire?**

Barthes dans le passage cité, n'évoque pas l'intentionnalité mais le désir réciproque entre auteur et lecteur. Si la notion d'imaginaire me semble importante, c'est aussi parce qu'elle intègre une telle dimension: de désir, de recherche, de quête, de projection dans le virtuel, l'idéal et le futur, en tout cas de *tension vers*. C'est une dimension qu'il n'y a pas du tout dans la conception purement discursive de D. Maingueneau.

L'écrivain imaginaire est un écrivain entre autres rêvé, idéalisé, fantasmé, je l'ai dit, mais donc aussi désiré: par l'écrivain lui-même d'abord, par le lecteur ensuite. On peut juger que Barthes partait là dans une fort bonne direction, après avoir renoncé, très vite, à la mort de l'auteur.

Dans une telle perspective, il faut donc admettre, non certes l'intentionnalité, mais l'inscription de son agir mental dans une perspective vectorisée. Il ne fonctionne pas seulement *hic et nunc*; car d'une part il hérite du passé, des attitudes déjà définies dans la « littérature faite » que l'Esprit objectif lui propose (Sartre); et d'autre part il se cherche dans une visée prospective.

Dans l'idée d'intentionnalité il y a aussi cela, mais avec de plus l'idée que cette recherche vectorisée est consciente, volontaire, clairement assumée. Ce qui est parfois le cas chez Sartre, on l'a vu. Dans ma perspective, la vectorisation vers l'écrivain idéal et imaginaire se fait à tâtons, à mi-chemin entre conscience et inconscience. Vous dites « pulsion », en employant le langage psychanalytique, pourquoi pas. D'autant que le mot évoque aussi une poussée énergétique.

D'autre part, une telle pulsion chercheuse, lie à la recherche de soi, est surdéterminée par le

social, qui lui propose des attitudes déjà codées, déjà étalonnées. Point donc de liberté d'un sujet intentionnel, à la fois conscient et volontaire. Il est toujours-déjà *parlé*, y compris dans ses désirs et ses idéaux, par les codes, les tables de postures déjà définis antérieurement à lui. Sa liberté est donc assez mince.

Une telle perspective permet de concevoir les choses selon une double dynamique: dynamique personnelle et dynamique historique, comme cela est suggéré à juste raison dans la question suivante.

**Dans la théorie de l'analyse du discours et dans ses exploitations dans le domaine des études littéraires, on retrouve des notions comme *paratopie*, *scénographie* et *éthos*, concepts qui sont aussi à la base de votre théorie de l'écrivain imaginaire. D'un côté, dans la scénographie, telle qu'elle est décrite par Maingueneau, il semble qu'on a affaire à une scène narrative construite par une œuvre précise, dans le plan textuel. De même, le concept d'*éthos*, qui agit comme le garant du discours d'après l'image et la fiabilité qu'on a de celui qui parle, doit être envisagé dans le cadre d'une œuvre ou d'un discours particulier, en laissant de côté les plans imaginaire et réel. De l'autre côté, les scénographies auctoriales et le concept de l'écrivain imaginaire semblent être compris d'une manière plus large et dynamique dans la mesure où, *grosso modo*, plusieurs éléments sont à la base de leur établissement, qui advient en fait d'un puzzle construit et reconstruit par l'interaction entre production et réception, avec l'intervention de plusieurs acteurs et plusieurs espaces: critiques, éditeurs, académies, salons, etc. Dans quelle mesure donc peut-on comprendre le rapprochement et les écarts entre votre théorie et celle de Maingueneau?**

Les « scénographies auctoriales » ne sont pas pour moi uniquement de discours et de parole, comme elles le sont pour D. Maingueneau, qui ne retient que des « scénographies d'énonciation ». Dans mon système, ces scénographies d'énon-

ciation sont en corrélation avec des procédures se situant sur le plan de l'imaginaire, régissant aussi l'identification et les mises en scène de soi auxquels l'écrivain (comme aussi l'écrivain et le locuteur...) se doit d'avoir recours, dans un espace où la littérature a tendance à se *scénariser*.

La principale différence de ma théorie avec celle de D. Maingueneau, c'est qu'il fait l'économie de la dimension de l'écrivain imaginaire, et met en corrélation en direct les places paratopiques de parole conçues comme définies sociologiquement et les places de discours. Pas de système à trois termes chez lui, comme je le propose, en distinguant le plan du « réel » biographique et social, le plan du textuel (soit du symbolique au sens de Lacan), mais en ajoutant de plus entre eux le plan de l'imaginaire, faisant en quelque sorte la médiation, fonctionnant comme un sas d'échanges et de traductions entre la vie et le discours.

D. Maingueneau ne reconnaît pas l'instance imaginaire ou, en tout cas, il s'en passe. Il a tendance à corréler en direct la place sociale d'existence et la place de discours. Ainsi le bohème ou le dandy parlent-ils directement selon lui en tant que tels, à partir d'une place sociale définie comme paratopique, c'est-à-dire se situant (pour une part volontairement) hors du cadastre social central ou majeur. Dans mon système, ce n'est pas leur situation concrète de déclassés qui entraîne et définit en direct le choix de leur espace topologique de parole (leur paratopie), mais leurs représentations en relation avec cette situation sociale, représentations construites selon des normes variables et situables dans une histoire des pratiques collectives de cet ordre.

Je m'accorde parfaitement avec D. Maingueneau sur cette idée que le discours littéraire en tout cas au XIXe siècle est paratopique, c'est-à-dire se pose volontairement ou non dans un espace en dehors, *out*, à l'écart des conventions fondamentales et centrales qui régissent l'ordre social à un moment donné. Mais le concept de *topologie* auquel j'ai recours est d'acceptation plus large que celui de *paratopie*.

Mes topologies ne sont pas définies seulement

en fonction d'une cartographie sociale; elles se meuvent dans un espace virtuel de représentations bien plus métamorphique et plastique. Par topologie, j'entends de manière bien plus générale des schèmes structuraux d'occupation d'un espace imaginaire virtuel, qui ont bien sûr des réalisations concrètes, tant topographiques que sociales. Mais ces localisations sociales concrètes ne sont pour les sujets littéraires que l'une des formes de manifestation de ces topologies que je décris à un niveau plus abstrait, en structure profonde en quelque sorte, et en y cherchant des schèmes communs à toute une série d'attitudes littéraires semblables: la *perte* dans le cas du romantisme mélancolique, le *survol* dans le cas du romanisme « paternel », l'*effraction* et le passage au-delà des limites dans le cas du romantisme de l'énergie, etc. Ces topologies influent tout autant sur les inspirations proprement littéraires des écrivains, sur leurs thématiques et figures privilégiées (l'antithèse chez Hugo, l'oxymore chez Balzac par exemple) que sur leurs scénographies auctoriales et leurs scénographies d'énonciation.

Pour une période donnée, les diverses topologies (soit donc les diverses scénographies considérées sous l'angle de leur structure topologique profonde et donc schématisables) sont en dialogue. Elles constituent autant de manières structurales, différenciées et rivales, d'occuper l'espace de visibilité (il y a « scène ») et de parole (il y a « discours » et texte).

Mais je reconnais qu'en revanche dans mes travaux initiaux je n'avais pas assez insisté sur le rapport entre scénographies imaginaires et scénographies d'énonciation, ce à quoi j'essaie maintenant de remédier. Voir entre autres l'article sur « Les scénographiques auctoriales et leur "mise en discours" » (DIAZ, 2013).

Le concept d'éthos enfin a l'avantage de tenir compte de la relation de complicité et de confiance (ou non...) qui a lieu entre le locuteur et son public, ce qui le rend très utile, et il faut rendre hommage à D. Maingueneau d'en avoir souligné l'importance. Ce concept marque bien que l'énonciation littéraire est *par avance* prise dans une contractualisation avec l'instance de

réception et ses horizons d'attente. La notion de scénographie elle-même le suppose, car elle inscrit l'écrivain dans toute une vaste scène comprenant des semblables, des adjuvants, des modèles (les panthéons), des opposants, mais aussi ses récepteurs, mais on gagne à le souligner de manière spécifique par le concept d'éthos.

Dans le cadre du roman, la narratologie a proposé à juste titre le concept de « narrataire », mais il faudrait avoir un terme *transgenres* pour désigner ce public allocutaire imaginé par avance par l'écrivain, instance elle aussi imaginaire qui compte beaucoup dans la définition d'une scénographie auctoriale. Une histoire des imaginaires du public et du lecteur devrait donc compléter l'histoire des scénographies auctoriales. Mais il est d'autres exemples d'histoires des imaginaires des genres, étroitement liée d'ailleurs à l'histoire des éthos, puisque c'est dans le cadre des genres qu'a lieu principalement — et qu'est balisée par avance — la négociation avec les récepteurs imaginaires, à la fois singuliers et collectifs.

## Referências

- BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil, 1973.
- CRISTIN, Claude. *Aux origines de l'histoire littéraire*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1973.
- DIAZ, José-Luis. *Devenir Balzac: l'invention de l'écrivain par lui-même*. Paris: Christian Pirot, 2007a.
- DIAZ, José-Luis. *L'écrivain imaginaire: scénographies auctoriales à l'époque romantique*. Paris, Honoré Champion, 2007b.
- DIAZ, José-Luis. La notion d'"auteur" (1750-1850). In: LEFEVRE, Nicole-Jacques; REGARD, Frédéric (org.). *Une histoire de la "fonction-auteur" est-elle possible?* Saint-Etienne: Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2001. p. 169-190.
- DIAZ, José-Luis. Quelle histoire littéraire? Perspectives d'un dix-neuviémiste. *Revue d'histoire littéraire de la France*, Paris, v. 103, p. 515-535, 2003. <https://doi.org/10.3917/rhlf.033.0515>. Disponible em: <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2003-3-page-515>. Acesso em: 29 nov. 2020.
- DIAZ, José-Luis. Génération Musset? *Romantisme* (textos reunidos por José-Luis Díaz), Paris, n. 147, p. 3-12, 2010. <https://doi.org/10.3917/rom.147.0003>. Disponible em: <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2010-1-page-3.htm>. Acesso em: 29 nov. 2020.

DIAZ, José-Luis. *L'homme et l'œuvre: contribution à une histoire de la critique*. Paris: Presses Universitaires de France, 2011.

DIAZ, José-Luis. Les scénographies auctoriales romantiques et leur "mise en discours". In: ØSTENSTAD, Inger; AMOSSY, Ruth; MAINGUENEAU, Dominique (org.). *Se dire écrivain: pratiques discursives de la mise en scène de soi*. Limoges: Lambert-Lucas, 2013. p. 29-50.

DIAZ, José-Luis. Quand la littérature formatait les vies. *Revue CONTEXTES* [en ligne], [S. l.], n. 15, 2015. Disponível em: <https://contextes.revues.org/6046>. Acesso em: 29 nov. 2020.

DIAZ, José-Luis (dir.). *Le magasin du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champ Vallon, n. 7, 2017.

DIAZ, José-Luis. Vivre en poète. In: CAHEN-MAUREL, Laure; FEUILLEBOIS, Victoire; MEES, Martin (org.). *Les formes romantiques de la vie: poétisation de l'existence dans le romantisme européen*. Paris: Hermann, 2019. p. 217-243.

FOUCAULT, Michel. Qu'est-ce qu'un auteur. In: FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits I: 1954-1969*. Paris: Gallimard, 1994 [1969]. p. 789-821.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação para a ciência da literatura*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994 [1967].

LILTI, Antoine. *Figures publiques: l'invention de la célébrité (1750-1850)*. Paris: Fayard, 2014.

SARTRE, Jean-Paul. *L'imaginaire: psychologie phénoménologique de l'imagination*. Paris: Gallimard, 1940.

TOCQUEVILLE, Alexis. *L'Ancien Régime et la Révolution*. Paris: Gallimard, 1967 [1856].

TODOROV, Tzvetan; FUMAROLI, Marc (org.). *Mélanges sur l'œuvre de Paul Bénichou*. Paris: Gallimard, 1995.

---

### Paula Caldas Frattini

Doutora em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês pela Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, SP, Brasil; pós-doutorado em Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo (USP), em São Paulo, SP, Brasil; pós-doutorado em Teoria e História Literária na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), em Campinas, SP, Brasil.

---

### Luciana Antonini Schoeps

Doutora em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês pela Universidade de São Paulo (USP), em São Paulo, SP, Brasil; pós-doutorado em Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo (USP), em São Paulo, SP, Brasil.

---

### Vagner Camilo

Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), em Campinas, SP, Brasil. Professor livre docente de Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo (USP), em São Paulo, SP, Brasil.

---

### Endereços para correspondência

*Paula Caldas Frattini*

Universidade Estadual de Campinas

Rua Sérgio Buarque de Holanda, 571

Cidade Universitária, 13083-859

Campinas, SP, Brasil

*Luciana Antonini Schoeps*

Universidade de São Paulo

Av. Prof. Luciano Gualberto, 403, sala 04

Cidade Universitária, 05508-010

São Paulo, SP, Brasil

*Vagner Camilo*

Universidade de São Paulo

Av. Prof. Luciano Gualberto, 403, sala 04

Cidade Universitária, 05508-010

São Paulo, SP, Brasil

*Os textos deste artigo foram revisados pela Poá Comunicação e submetidos para validação do(s) autor(es) antes da publicação.*