



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 12, n° 6, Juin-Juillet 2011
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.6437>

La résurrection de l'Auteur

Marie Baudry

Pierre Bayard, *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*, Paris : Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2010, 156 p., EAN 9782707321404.



Pour citer cet article

Marie Baudry, « La résurrection de l'Auteur », Acta fabula, vol. 12, n° 6, Essais critiques, Juin-Juillet 2011, URL : <https://www.fabula.org/revue/document6437.php>, article mis en ligne le 30 Mai 2011, consulté le 30 Avril 2025, DOI : 10.58282/acta.6437

La résurrection de l'Auteur

Marie Baudry

Cette lecture de l'ouvrage de Pierre Bayard doit beaucoup aux échanges avec les étudiants du cours de « Théorie littéraire » de l'université Paris XIII. Qu'ils en soient ici chaleureusement remerciés.

Le titre du dernier essai de Pierre Bayard pourrait déjà être un indice : contrairement à l'habitude, il ne tombe pas juste. À la radicalité et la provocation joyeuses de *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?* ou du *Plagiat par anticipation* — deux textes auxquels ce dernier opus se réfère souvent —, on a affaire ici à une simple suggestion, à un possible « Et si... », comme s'il s'agissait d'un jeu, où l'alternative est toujours possible (ne pas jouer), un jeu auquel on peut se plier un temps, mais duquel on risque de sortir inchangé.

Et si les œuvres changeaient d'auteur? Derrière l'audace apparente de la question, les réponses pourront finalement sembler assez générales et convenues. Et si les œuvres changeaient d'auteur ? Comme les œuvres gagneraient en épaisseur et comme cela déstabiliserait certaines *doxa* interprétatives ! Comme le lecteur gagnerait alors en autonomie et créativité, et comme le concept d'auteur s'en verrait lui-même métamorphosé ! Sous des formes moins caricaturales, c'est ce que va répéter cet essai, dont chaque chapitre se conclut, d'une manière ou d'une autre, sous la forme d'une de ces quatre réponses.

C'est que derrière la proposition théorique du changement d'auteur, l'intérêt de ce dernier essai sera peut-être ailleurs, entre autre parce qu'il désarticule certains points théoriques tenus pour acquis depuis les années 1970, parce qu'il mine nombre de postulats hérités des propositions structuralistes et de la réflexion sur la « mort de l'auteur ». En cela, on pourra faire deux lectures de l'essai de P. Bayard. La première nous inviterait joyeusement à bouleverser tous les acquis d'une *doxa* critique que plus personne n'osait (ouvertement ?) remettre en cause dans le petit milieu des études littéraires (il n'y a pas d'auteur, on ne doit pas faire de lecture biographique de l'œuvre, etc.). En cela donc, l'œuvre de P. Bayard marquerait des points, serait provocatrice, là où peut-être on ne l'attendait pas. Car elle vient mettre le doigt sur un certain désarroi doctrinal dans les études littéraires, que ce soit à l'université ou dans le secondaire : comment enseigner encore la littérature ? Que faire des noms d'auteur ?

Mais cette lecture pourra conduire à un second niveau d'analyse, plus critique : on pourrait y voir un geste moins subversif que possiblement réactionnaire, tant du point de vue théorique que du point de vue de l'enseignement scolaire de la littérature. Si l'on ne parviendra peut-être pas toujours à distinguer clairement ces deux lectures, on voudrait surtout que le lecteur y entende, au milieu du concert de louanges que reçoit aujourd'hui l'œuvre de P. Bayard, non pas l'expression d'une réaction hostile à toute invention et provocation théoriques, mais plus simplement la prise au mot de ces propositions théoriques et la lecture attentive de ses présupposés. En un mot, ce qu'on essaiera de faire ici, c'est de prendre très au sérieux le texte de P. Bayard, même quand celui-ci se présente, aussi, en forme de pochade.

La méthode Borges

Tout le projet de P. Bayard se condense dans la citation liminaire qu'il fait du « Pierre Ménard, auteur du Quichotte » de Borges : non qu'il se lance à son tour dans un projet de réécriture semblable à celui de Borges, mais bien plutôt qu'il fasse siennes les propositions qui concluent la nouvelle, celles de « l'anachronisme délibéré et des attributions erronées ». Les réattributions de P. Bayard — *L'Étranger* de Kafka, *Autant en emporte le vent* de Tolstoï — pourraient ainsi sans mal prendre place dans la série de suggestions que fait le narrateur borgésien qui conclut ainsi sa nouvelle : « Attribuer *L'imitation de Jésus-Christ* à Louis-Ferdinand Céline ou à James Joyce, n'est-ce pas renouveler suffisamment les minces conseils de cet ouvrage ? » S'il lui emprunte sa méthode, P. Bayard tire surtout du « Pierre Ménard » deux des enseignements qu'il reprendra dans son essai : renouvellement de l'interprétation d'un texte et « enrichi[ssement] de l'art figé et rudimentaire de la lecture » par la réattribution d'une œuvre à un autre auteur.

De même que tout Combray était sorti d'une tasse de thé, tout *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?* pourrait sortir de ces quelques lignes de Borges.

La méthode est pourtant sensiblement différente, même si P. Bayard s'autorisera régulièrement un petit détour par l'écriture fictionnelle — comme dans le tout premier chapitre qui décrit l'auteure de *L'Odyssée* à sa table de travail : il s'agit surtout de partir d'un cadre théorique qui fasse fi du respect que l'on aurait encore pour la notion d'auteur. Notion d'autant plus facile à transformer et déplacer que, nous dit P. Bayard, l'on ne connaît jamais vraiment un auteur (p. 11), que les erreurs d'attributions sont au contraire un « moyen » de « voir les choses autrement » (p. 12) et que l'attribution fautive relève de « l'authentique création » par le lecteur, pour qui P. Bayard réclame un « droit à la fiction » autant qu'un « droit à l'imagination » (p. 12). Aussi pour P. Bayard est-il question, non plus d'accréditer l'hypothèse de la « mort de l'auteur » — de Barthes et de Foucault, il sera finalement très peu question ici — mais de reprendre la notion d'auteur pour

la déplacer et l'envisager selon quatre angles qui sont présentés de façon très didactique à la fin du prologue. Il s'agira d'abord de montrer que la « notion d'auteur est incertaine » (p. 14) en revenant sur quelques cas litigieux (Homère serait-il une femme, Shakespeare le prête-nom d'Edward de Vere, et *Dom Juan* une pièce de Corneille ?), avant de montrer ce que provoque un changement « partiel » d'auteur (il sera surtout question dans cette partie du problème des œuvres « doubles », celle du cas Ajar/Gary, mais aussi l'exemple de *J'irai cracher sur vos tombes* de Vian/Sullivan). Les deux dernières parties consacrées à des changements plus radicaux d'auteurs (avec *L'Étranger* de Kafka par exemple) et à des transferts entre disciplines (*L'Éthique* de Freud...) sont sans doute les plus inventives, celles où P. Bayard « radicalise » le plus son geste et fait le mieux entendre le caractère provocateur de son essai en mettant véritablement en pratique les transformations auxquelles il invite. Il y fait davantage entendre la voix des critiques qui ont mis en doute la « paternité » de certaines œuvres pour leur attribuer d'autres auteurs (l'hypothèse de Samuel Butler quant à *The Authoress of the Odyssey* en 1897, celle de Thomas Looney sur Shakespeare, ou celle de Pierre Louÿs et de ses poursuivants quant à Molière et Corneille) qu'il ne fait entendre la sienne propre.

Une radicalité mise en question par la notion d'œuvre

Aussi le caractère délibérément provocateur et stimulant des transferts proposés dans les deux dernières parties n'intervient-il que tardivement, et on pourrait regretter que le plan de l'ouvrage soit si scrupuleusement respecté. On pourrait presque faire des notes de bas de page — cet indice censé cautionner la nature sérieuse, universitaire, voire « scientifique » des textes et avec laquelle Bayard a su jouer avec tant d'humour dans *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?* — le symptôme d'une radicalité avortée : pas de fausse référence, pas « d'attributions erronées », rien que des vrais noms d'auteurs avec les titres des œuvres qu'on leur a toujours attribuées, alors qu'on aurait aimé que le jeu aille plus loin. On aurait pu imaginer, tant le nombre d'auteurs auxquels Bayard s'intéresse est important et éclectique (d'Homère à Ajar), que se glissent parmi eux des auteurs apocryphes, que les références s'emmêlent. Or, c'est comme si P. Bayard n'avait osé ou pu aller au bout de son geste : le nom d'auteur n'est tu dans la note que lorsqu'il s'agit de faire surgir un nouvel « auteur » : ainsi, dans le cas de l'attribution à Freud du texte de Spinoza, la note dira pudiquement : *L'Éthique*, p.x (p. 119) alors que dès qu'il sera question des « autres » essais de Freud, le nom de l'auteur refera son apparition dans un format de note traditionnel (p. 118). Cette remarque pourrait sembler de détail, mais elle est la trace visible d'une radicalité souvent manquée, sans doute parce que les avantages que l'on doit retirer au « changement » d'auteur sont énoncés d'emblée : elles font davantage l'objet d'une vérification dans l'essai que d'une découverte au fil de l'écriture.

L'idée selon laquelle les œuvres et leur interprétation s'enrichiraient d'un changement d'auteur, postulée dès la fin du prologue, est ainsi régulièrement répétée, alors qu'elle pose nombre de questions. Ne risque-t-elle pas d'être le transfert d'une grille de lecture traditionnellement propre à une œuvre vers une autre œuvre ? On pourrait en prendre pour preuve deux lectures que propose P. Bayard : celle de Molière/Corneille et celle de Camus/Kafka. Pour ce qui est de la première, si tout n'est pas imputable à Bayard (puisqu'il reprend ici l'hypothèse de Louÿs), la relecture qu'il propose de *Dom Juan* s'articule néanmoins sur la volonté de montrer que son personnage « a tout du héros cornélien » (p. 41). Reste ensuite à en retrouver l'expression, dans une étude consacrée au courage des héros et au dilemme. Si l'interprétation de *Dom Juan* s'en trouve modifiée, il n'en reste pas moins que l'œuvre de Corneille s'en trouve peu affectée : tous les attendus de l'interprétation traditionnelle de son théâtre ont été mis en œuvre pour cette pièce-ci. Qui y gagne, si les personnages de *Dom Juan* deviennent tous « cornéliens » (p. 47) et se réduisent à l'image stéréotypée de leur nouvel auteur ? La question se trouve chaque fois posée : si changer d'auteur permet un temps d'envisager autrement un texte donné, en quoi renouvelle-t-il « l'auteur imaginaire » (p. 39) que chacun s'est forgé mais que l'institution scolaire surtout s'est chargée de forger en partie pour nous et dont P. Bayard nous prouve qu'il n'est pas si facile de se déprendre ? En quoi modifie-t-il surtout la notion, trop peu interrogée peut-être ici, d'*œuvre*, deuxième terme primordial du titre de Bayard ? En quoi l'œuvre de Corneille — si elle reste « cornélienne » même avec l'ajout de *Dom Juan* — en quoi l'œuvre de Kafka — si elle reste « kafkaïenne » même quand on lui adjoint *L'Étranger* — sont-elles affectées ? Si la notion d'œuvre concerne la simple clôture d'un certain nombre de textes bien authentifiés, alors elles le sont toutes deux. Si au contraire la notion d'œuvre est un terme qui permet de rassembler tous les textes, connus et inconnus, qui possèdent un certain nombre de traits ou de thèmes communs (l'absurde intériorisé, la justice, dans le cas de Kafka relu par Bayard, p. 83-84), leur adjoindre un nouveau texte, d'un supposé autre auteur, ne fait que confirmer cette définition, cette circonscription de la notion d'œuvre, sans jamais la modifier.

L'Auteur ressuscité

Mais la notion la plus problématique ici est évidemment celle d'*auteur*, à laquelle P. Bayard s'affronte sans détour : notion d'autant plus problématique qu'elle a été au cœur de certains enjeux théoriques des années 1970, avec la question de la « mort de l'auteur », développée notamment dans un article du même nom de Barthes en 1968 et dans « Qu'est-ce qu'un auteur ? » de Foucault en 1969. Après la mort de Dieu proclamée par Nietzsche, puis la mort de l'homme annoncée à la fin des *Mots et les Choses*, la mort de l'auteur pouvait apparaître comme l'une des

dernières formes d'autorité dont il fallait se déprendre, dans le cadre plus restreint des études littéraires. Dans ce cadre, elle mettait fin à la longue tradition d'analyse biographique des œuvres, elle rendait au texte son unicité, au lecteur tout son rôle, elle allait plus loin encore que le geste inauguré par Proust dans le *Contre Sainte-Beuve* : si Proust pouvait alors donner corps à la théorie du moi profond et intérieur de l'auteur (que P. Bayard reprend pour partie, p. 37 *sqq*), il s'agissait pour Barthes de rendre la voix du texte au texte lui-même, d'en finir avec la notion même d'auteur.

On pourrait imaginer que l'un des aspects les plus provocateurs de cet essai soit d'en finir avec ce lourd héritage barthésien, héritage qui continue de peser de tout son poids sur les études littéraires : qu'il le veuille ou non, qu'il y parvienne ou non, tout enseignant de littérature essaie de faire comprendre à ses élèves qu'on ne doit pas lire une œuvre comme l'expression de la vie et des souffrances d'un auteur, qu'on ne doit pas se référer à la biographie de l'auteur, qu'on doit éviter les analyses dites « psychologiques ». Or, vouloir changer l'auteur des œuvres, c'est bien « remettre » de l'auteur là où on croyait en avoir fini, c'est bien reprendre au sérieux cette notion. P. Bayard semble pourtant d'abord traiter très légèrement de cette lourde antériorité que représentent les textes de Foucault et Barthes, balayés en une pichenette dans une note au tout début du texte : « Il est notable que si Barthes ou Foucault, dans des textes célèbres, ont remis en cause la notion d'auteur, aucun n'a eu l'audace de remplacer les auteurs par d'autres » (p. 13). Derrière la facétie d'un Bayard plus fort que Barthes ou Foucault, on pourrait s'étonner de cette remarque : Foucault avait pour le moins pris très au sérieux la critique selon laquelle il n'avait pu se passer, dans *Les Mots et les Choses*, « d'utiliser naïvement, c'est-à-dire sauvagement, des noms d'auteurs¹ ». Mais il semblerait pourtant que P. Bayard n'entende pas exactement se passer de l'héritage de Barthes et de Foucault : si retour, problématique, il y a, à la notion d'auteur, c'est d'abord et essentiellement pour P. Bayard, dans la logique de ses précédents essais, dans la perspective qui veut faire du lecteur un agent créateur. Et l'on se souvient de la conclusion de l'article de Barthes : « pour rendre à l'écriture son avenir, il faut en renverser le mythe : la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur² ».

Pour une grande partie, ce qui importe ici à P. Bayard, c'est peut-être moins le changement d'auteur lui-même, et partant la notion théorique d'auteur et ses implications, que la place accordée au lecteur dans cette opération : c'est en effet à lui, lecteur, et en premier lieu au lecteur Bayard, que revient la possibilité toute-puissante, et déculpabilisant enfin l'erreur d'attribution, de modifier à loisir et selon son bon-vouloir, le nom de l'auteur. Liberté qui est alors inséparable de l'idée

¹ Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur » (1969), *Dits et Écrits 1954-1988*, t.I, Paris, Quarto Gallimard, 2001, p. 819.

² Roland Barthes, « La mort de l'auteur » (1968), *Le Bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 69.

de « création » : l'auteur, ou plutôt cet *auteur imaginaire* qu'invente le lecteur, lui revient entièrement, c'est une « fiction », un « roman » qui viendrait remplacer la biographie usuelle, scolaire, s'opposer à cet autre auteur imaginaire que l'école a fabriqué (p. 49). On peut ici adresser deux critiques à cette *doxa* du lecteur-créateur, *doxa* fondée en partie par Barthes et Genette à la fin des années 1960 : la première concerne la place accordée à l'institution scolaire, et que nous discuterons un peu plus loin. La seconde critique porte sur le fait que cette création d'un *auteur imaginaire* par le lecteur réintroduit du biographique, là où justement, la théorie littéraire avait tenté de séparer l'interprétation de l'œuvre des éléments de la biographie de son auteur.

Ainsi n'est-il pas possible pour Bayard, dans les premiers chapitres (ceux où l'on réattribue une œuvre à un autre auteur après contestation de l'authenticité), de les commencer autrement qu'en répétant les éléments biographiques qui iraient dans le sens de cette nouvelle attribution : le génie de Shakespeare ne pourrait s'expliquer que par la riche vie d'Edward de Vere (p. 31-33), de même qu'il « n'est pas sans intérêt d'avoir à notre disposition quelques éléments précis sur la vie affective mouvementée de Shakespeare si l'on veut comprendre la tonalité de certaines pièces » (p. 33). Autrement dit, la réattribution fonctionnerait comme une façon de pallier la difficulté à comprendre cet autre terme si banal et si opaque de l'analyse littéraire — le génie. Mais elle est alors contrainte de recourir au biographique. Et cela n'est pas sans danger : dans le cas de la réattribution par Samuel Butler de *L'Odyssée* à une écrivaine grecque, P. Bayard, même si c'est souvent en reprenant l'argumentation de Butler, reprend certains stéréotypes de la différence des sexes quand il invente les pensées de cette écrivaine :

Elle rêvait d'un texte où les femmes auraient eu enfin le premier rôle, où leurs qualités de finesse et de douceur auraient été mises en valeur, et où les hommes seraient présentés de façon plus critique. (p. 20)

La « sensibilité » (p. 25) prétendue de l'écriture de *L'Odyssée* devient finalement un argument qui pourrait jouer *a contrario* de la démonstration : on ne pourrait prêter l'œuvre à un auteur d'un sexe ou de l'autre qu'à condition d'y reconnaître les conditions stéréotypées d'une prétendue « écriture féminine » dont l'essence est pourtant contestée depuis longtemps.

Mais le problème du retour du biographique se fait sans doute plus patent encore dans les « changements complets d'auteur » : que Tolstoï puisse être l'auteur d'*Autant en emporte le vent* — même si l'on doit, avant toute critique, saluer la gageure de parvenir à ne jamais citer *Guerre et Paix*, roman que Tolstoï aurait pu écrire s'il n'avait écrit à la place *Autant en emporte le vent* — P. Bayard en veut pour preuve des éléments qui relèvent du biographique repassés dans un moule

vaguement psychanalytique. Ainsi peut-il écrire que « la marque de l'écrivain se retrouve en de nombreuses pages du livre, en premier lieu dans le portrait de son extraordinaire héroïne » (p. 95) dont le caractère « doit être apprécié à l'aune de la peur que Tolstoï ressentait devant les femmes » (p. 96), au point même que le roman pourrait apparaître comme une forme de « thérapie » pour le couple Tolstoï (p. 101). C'est un peu la même chose qui se passera ensuite dans le chapitre amusant qui joue de l'erreur constante qu'un lecteur français (éduqué) fait entre T. E. Lawrence, devenu ici l'auteur de *L'Amant de lady Chatterley*, et D. H. Lawrence, qui se trouve ici avoir écrit *Les Sept piliers de la sagesse* : c'est encore par la biographie — comprise cette fois en termes « d'instances psychiques » — que l'on peut éventuellement inverser les attributions traditionnelles, pour découvrir que ce qui importe finalement vraiment, c'est « la manière dont la sexualité vient s'inscrire [...] dans les profondeurs de l'écriture » (p. 104).

Autrement dit, la réintroduction du biographique, même fictionnel (dans le cas de l'écrivaine grecque), même ludique (dans le cas de Tolstoï auteur de *Autant en emporte le vent*), est inséparable de la réintroduction en force de l'idée d'auteur : il n'est quasiment pas d'analyse qui échappe à la mention d'éléments biographiques probants. Et cette réintroduction semble contraindre le texte dans de nouvelles limites qui ne sont plus exactement celles que la liberté du lecteur-créateur semblait promettre, ni celles que certains noms dépourvus de biographies pouvaient nous offrir. Car si Homère — de même que Shakespeare ou Molière — n'était sans doute qu'un nom, relativement commode pour parler d'un texte dont l'unité elle-même pouvait être remise en cause, c'était un nom dont on pouvait ne rien faire et qui permettait d'accéder directement au texte, sans qu'aucun élément biographique ne vienne interférer. Le nom d'auteur devenait une unité minimale, un garant à l'idée d'œuvre cohérente, qui pouvait ne pas avoir plus de signification³. On voit au contraire combien l'attribution à un auteur imaginaire pourvu d'une solide biographie, d'un sexe, vient restreindre l'analyse, la diriger dans un sens parfois vain.

Subversion ou réaction ?

Derrière la provocation toujours rafraîchissante des essais de P. Bayard se cachent donc, aussi, certains points nettement plus discutables et problématiques : les notions si difficiles d'auteur, d'œuvre, de génie, mériteraient sans doute un traitement plus singulier qu'elles n'en sont ici l'objet. C'est que le problème pour P. Bayard est peut-être ailleurs. Et notamment avec l'institution scolaire. Il semblerait que ce soit souvent Bayard l'enseignant que l'on entende, un peu à la manière de ce que Stanley Fish a pu faire dans des textes comme « Is there a text in this class ? » : si jamais P. Bayard ne donne dans l'anecdote personnelle, son lecteur

³ Cf. Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *art. cit.*, p. 825-826.

a souvent l'impression que ses intuitions théoriques proviennent en partie d'une requalification de certaines « erreurs » entendues en cours, ou lues dans les travaux de ses étudiants, d'une grande capacité à accueillir sans les juger ce que d'autres disqualifieraient immédiatement.

De même que dans *Comment parler des œuvres que l'on n'a pas lus ?* il s'agissait en partie de remettre en cause un certain fondement du discours universitaire qui consiste à parler de livres que l'on n'a pas ou peu ou mal lus pour, notamment, déculpabiliser l'étudiant qui serait seul à oser avouer ses lacunes, il s'agit, aussi en partie, dans *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?* d'aller à l'encontre d'un discours qui oblige à ne pas se tromper quant à l'auteur, à en sacraliser et personnaliser l'aura. Contre ces auteurs imaginaires que « nous avons construits pendant notre scolarité » et qui « pèseraient sur la lecture » de leurs œuvres (p. 49), P. Bayard entend donc faire entrer du jeu, dans tous les sens du terme, faire que l'auteur n'ait plus d'identité stable, assignée, scolaire. Et la visée de l'ouvrage, ainsi qu'il le rappelle dans son épilogue, est bien aussi celle-là : s'attaquer au dogme scolaire qui a fabriqué l'auteur, puisque ce qu'il redoute finalement, c'est « que la révolution prônée par ce livre ne trouve pas de sitôt ses applications concrètes dans les classes » (p. 151). Autrement dit, la portée trop subversive du texte risquerait de peiner à entrer par la grande porte de l'institution scolaire et universitaire.

Est-on vraiment en état d'entendre ce qu'aurait de révolutionnaire cette proposition ? On peut en douter, mais peut-être pas pour les raisons que semble invoquer P. Bayard, à savoir le conservatisme rigoureux de l'institution scolaire. Il nous semble au contraire que ce conservatisme, s'il existe sans doute chez les enseignants, attachés à leur propre culture scolaire, à leur culture littéraire, est de peu de poids face à la destruction en règle de la dite institution depuis quelques années. Destruction telle que les exercices facétieux et provocants de P. Bayard semblent de bien peu de portée, tant ils sont réservés à un entre soi cultivé et heureux de pouvoir déchiffrer toutes les allusions — comme lorsque nous avons pu féliciter l'auteur (et ainsi nous féliciter nous-mêmes, petite flatterie narcissique qui ne manque jamais de faire mouche) de réaliser la prouesse de parler de *Guerre et Paix* sans jamais le citer. C'est ici sans doute que l'on pourra trouver notre critique digne du pire conservatisme : au nom de ce que les élèves et étudiants ne sauraient plus que Camus est l'auteur de *L'Étranger*, on s'interdirait de leur faire découvrir l'intérêt d'une nouvelle interprétation si on attribuait ce roman à Kafka dont ils voient encore moins de qui il retourne ? C'est pourtant une expérience que n'importe quel enseignant pourra faire sans mal. Et il ne s'agit pas ici d'entonner le couplet conservateur et rétrograde du niveau-qui-baisse. La question n'est pas là : il n'y a pas de niveau-qui-baisse, il n'y a qu'une formation littéraire qu'on détruit depuis le collège jusqu'à l'université et qui rend en partie caduques les attaques que

P. Bayard formulent contre elle. Pour le dire plus brutalement, attaquer le conservatisme de l'institution scolaire n'est bon que quand cette institution tient encore debout et veut dire quelque chose. Mais aujourd'hui, l'attaque est en partie anachronique et les jeux auxquels nous invite cet ouvrage, pour stimulants qu'ils puissent être, ne sauraient l'être que pour une minorité enseignante, « cultivée », et en partie repliée sur une « culture » dont sont coupés ceux à qui elle est censée la « transmettre ».

L'intérêt du texte de Pierre Bayard est alors sans doute ailleurs encore : car s'attaquer à l'institution scolaire, c'est aussi s'attaquer aux « tenants d'une histoire littéraire traditionnelle » (p. 150) ; en cela, le texte de Bayard s'inscrit bel et bien dans un mouvement plus général qui tente de repenser ce que pourrait être une *autre* histoire littéraire et une approche comparatiste renouvelée (p. 143). En cela encore, le texte de P. Bayard est bien de son temps, d'un temps où la rénovation théorique dans le champ littéraire semble ne pouvoir trouver sa forme — que l'on pense aux travaux de Franco Moretti sur la *distant reading*, aux études de genre, ou aux études post-coloniales — qu'à la condition de réviser l'histoire littéraire telle qu'elle s'est écrite jusqu'à présent : dans cette perspective, les chapitres de *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?* sont une des formes possibles de cette réécriture critique de l'histoire littéraire, malgré tous les retours en arrière qu'ils peuvent drainer.

PLAN

AUTEUR

Marie Baudry

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : mariebaudry@netcourrier.com