

L'auteur, dites-vous?

Vincent Nadeau

Number 9, Spring 1991

Le théâtre à la radio

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041128ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041128ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société d'histoire du théâtre du Québec

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Nadeau, V. (1991). L'auteur, dites-vous? *L'Annuaire théâtral*, (9), 113–120.
<https://doi.org/10.7202/041128ar>

Vincent Nadeau

L'auteur, dites-vous?

Lorsque, obtenant, engageant, dilapidant des budgets de dimensions hollywoodiennes inouïs sur l'échiquier français, et lorsque, en exigeant aussitôt d'autres, le jeune «prodige» Leos Carax fait maniaquement reconstituer, reproduire, détruire, recommencer, abattre, reprendre, rectifier, figurer un «quartier entier» de Paris dans la désolation des garrigues, sans encore se décider à tourner; lorsque le même prodige se drape dans l'isolement créateur, dédaigne de s'ouvrir à ses collaborateurs, refuse de s'entretenir avec ses banquiers, courtise la faillite et joue à cache-cache avec les reporters; lorsque ces comportements eux-mêmes deviennent «événement médiatique»¹, à qui pensons-nous avoir affaire? Les étiquettes ne manquent pas, à commencer par vedette, star, starlette; génie au travail, génie bafoué, «mégalo», artiste tараudé par l'inspiration, artiste en quête de gloire; as du marketing, aigrefin sur un coup fumant... Vous le voyez bien, j'ai volontairement coloré ces étiquettes de façon à faire ressortir un enjeu sous-jacent: le processus de valorisation, et donc aussi de dévalorisation, qui travaille le champ cinématographique ou médiatique. S'il y a valeur, il y aura lutte pour son appropriation, et gagnants et perdants. D'où hiérarchie, classes, échelle des valeurs précisément. Artisan, maître, grand maître; obsédé, névrosé, illuminé, voyant, fou, fou à lier, poète. Les termes sont nombreux, et l'on emprunte allègrement aux pratiques artistiques plus anciennement instituées: peinture, littérature entre autres.

Le cinéphile, le chroniqueur, le critique, et même le simple spectateur, prennent pourtant des raccourcis. Entre eux apparemment ils se comprennent. Leur participation au circuit d'échanges semble toute simple, toute naturelle. Légitime. Si d'autres ont le droit de parler d'un Rembrandt, d'un Borduas, d'un Shakespeare, d'un Anne Hébert; de

¹ Voir Philippe Vandel, «Leos Carax», *Actuel*, n° 125, novembre 1989, pp. 90-97.

soupirer et de se taire extasiés, pourquoi n'auraient-ils pas eux le droit de jouir de même autour du nom de Fellini ou de Fernand Dansereau? Ou sinon de celui de Leos Carax? De qui, ou plutôt de quoi parle-t-on ainsi? De la cote et de ceux qui l'ont, ou ne l'ont pas. Encore une fois de la valeur.

Mais sous quelle bannière rassembler les Lefebvre, Welles, Brault, Coppola et compagnie? Metteur en scène, réalisateur? Oui, évidemment, à ceci près que tout faiseur de film est automatiquement réalisateur, metteur en scène. Alors? Je vous le demande, à qui attribue-t-on normalement une oeuvre, c'est-à-dire un produit de valeur? Facile, à son *auteur*, désigné comme origine et cause de la valeur. Ah, vous m'avez vu venir avec mes grands pieds, vous avez reconnu depuis longtemps la méthode de tri, le mode de consécration, et le jeu de pouvoir des tenants de «la politique des auteurs» regroupés autour des *Cahiers de cinéma*! Un bon cinéaste est un auteur de films... Il suffisait d'y penser, non? Tout comme Flaubert est l'auteur de *Madame Bovary*. Vous vous souvenez maintenant, il y avait eu les grammaires du cinéma, le langage cinématographique, l'écriture filmique; l'on tient encore couramment pour le texte filmique. Dans la perspective de la constitution de la valeur, ce furent, ce sont autant d'efforts pour arracher le cinéma à l'opprobre du champ de foire originel. Sur ce point, Astruc et Truffaut occupèrent un terrain déjà quadrillé. Le statut de septième art a été conquis avant eux et avec eux de haute lutte et la victoire s'en matérialise en distinction que l'on dispute toujours chaudement à l'intérieur de ce champ désormais constitué. Et la notion d'auteur s'y est imposée.

Non sans être d'abondance glosée, critiquée et remise en cause, notamment à la suite de Barthes qui, en 1969², décrétait la mort de l'auteur, et de Foucault qui, en 1969 lui aussi, décrassait le terme au bénéfice de la Société française de philosophie³. Au point que les études cinématographiques réservent à la question de l'*authorship* ou autorat une

² Roland Barthes, «La mort de l'auteur», *Manteia*, n° 5, 1969, pp. 12-17.

³ Voir Michel Foucault, «What is an Author?», *Screen*, vol. 20, n° 1, printemps 1979, pp. 13-29.

place peut-être aussi importante qu'à celle de la narrativité⁴. Comme le font remarquer Robert Lapsley et Michael Westlake dans leur *Film Theory*,

Nothing in recent film theory has excited more controversy than its rulings on authorship. To say, as it has, that the author is meaningful only as a construct of the spectator, to forbid any discussion of texts in terms of authorial intention, and — most notoriously — to announce the death of the author as a fact was, and remains, a scandal to the critical establishment and a violation of common sense to the wider public⁵.

Ce nonobstant, j'oserai reprendre ici certaines observations de Foucault, qui les avait d'ailleurs lui-même largement empruntées à des prédécesseurs. «Qu'est-ce qu'un auteur?» s'interroge-t-il. L'auteur est une fonction dans l'ordre discursif. Faute de mieux, je cite la traduction parue dans la revue britannique *Screen*.

[...] the «author-function» is tied to the legal and institutional systems that circumscribe, determine, and articulate the realm of discourses; it does not operate in a uniform manner in all discourses, at all times, and in any given culture; it is not defined by the spontaneous attribution of a text to its creator, but through a series of precise and complex procedures; it does not refer, purely and simply, to an actual individual insofar as it simultaneously gives rise to a variety of egos and to a series of subjective positions that individuals of any class may come to occupy⁶.

Oui, bon. Il faudra se le tenir pour dit, parler d'auteur n'est plus une pratique aussi naturelle, transparente, innocente qu'on aurait pensé.

⁴ Voir Robert Lapsley et Michel Westlake, *Film Theory: an Introduction*, [Manchester], Manchester University Press, 1988. Voir en particulier le chapitre 4.

⁵ *Ibid.*, p. 105.

⁶ Michel Foucault, *art. cit.*, p. 23.

En particulier, il ne suffit pas de pouvoir décrire la lutte pour la valeur qui s'y reconnaît, il importe encore d'en marquer le régime juridique et institutionnel de propriété, d'en apercevoir la dissémination parmi les diverses instances et d'en retracer la rétribution symbolique et/ou monnayée⁷. Et dire que nous nous imaginions en terrain solide, sûrs de notre droit de parler, évaluer, classer...

Comment? Vous vous inquiétez alors de savoir qui écrit pour le cinéma, pour les médias. Si pour certains l'auteur du film-oeuvre est son réalisateur (digne de ce nom évidemment) et si par ailleurs l'on vous persuade que l'auteur en est un construit du spectateur, où donc est la place de qui écrit, non pas en cadrages, en plans, en prises de son et en montage, mais en mots? Alléguerez-vous tel «cinéma d'auteur» dans lequel une même personne subsume les tâches principales de création? Vous rejetez tout le reste aux ténèbres extérieures: vous le regrettez déjà. Décréterez-vous que le code des professions cinématographiques a tranché, et que tout bêtement nous avons affaire au scénariste? Accordé, le scénariste est reconnu comme l'auteur de quelque chose: du scénario. À texte filmique, texte scénaristique, mais voici deux ordres de discours. Nous n'allons pas tarder à nous arracher les cheveux car, le sens commun se remettant de la partie, nous voyons combien il serait abusif de prétendre ainsi que le scénariste n'est pas l'auteur, à tout le moins partiel, du film auquel il a travaillé. C'est un droit moral que les génériques et la loi sur le droit d'auteur ont d'ailleurs tendance à consigner.

Les instances de légitimation, dont nous représentons une partie et qui elles aussi luttent pour l'appropriation du film-oeuvre-produit, ont dû trop turbiner, il y a surchauffe, notre bel auteur pète littéralement aux coutures. Le dernier numéro de la revue *Hors Cadre*⁸ en témoigne, qui porte sur l'état d'auteur. Le groupe de recherche que j'anime, «Édition critique des oeuvres médiatiques et théâtrales d'Hubert Aquin», y a publié un article intitulé «L'auteur mis en scène/médiatisé: un mutant».

⁷ Voir Sue Clayton et Jonathan Curling, «On Authorship», *Screen*, vol. 20, n° 1, printemps 1979, pp. 35-61.

⁸ *Hors Cadre*, n° 8, printemps 1990.

Nous tentons d'y défendre et illustrer la cause de l'autorat multiple, sans toutefois entrer dans l'hypothèse de l'auteur = construit par le spectateur (ou le critique).

Comme nous avons dû nous en rendre compte, ces recherches ont réveillé les démons préposés à la garde et à l'expansion de deux ordres de discours: le littéraire/scénaristique, et le médiatique (cinéma compris). En mettant le doigt entre l'arbre et l'écorce, nous avons délimité un terrain mixte de lutte pour l'appropriation, dont il est à prévoir qu'elle ne se terminera jamais puisque littérature et cinéma risquent de rester longtemps encore deux ordres de discours distincts se disputant la prééminence culturelle. Si nous avons vu jusqu'à présent les tandems Aquin-Carrier, Aquin-Forget, etc., et dans les équipes qui les entouraient, un cas exemplaire des divers rôles possibles au sein de l'appareil de production du Québec montréalais dans les années soixante, réfléchissons maintenant ensemble sur les éléments qui peuvent en faire un cas d'espèce. Non pas en tant qu'individus historiquement déterminés, mais en tant que fonctions de deux ordres de discours certes distincts, mais interreliés. (C'est pourquoi nous n'emploierons plus les noms de personnes qu'entre guillemets.)

Dans le Québec des années quatre-vingt, et peut-être quatre-vingt-dix, on accorde une certaine valeur à «Aquin». De quelle nature? Davantage littéraire et politique que médiatique, à ce qu'il semble, puisqu'il est beaucoup plus courant de se référer à son oeuvre romanesque qu'à son oeuvre médiatique. *Prochain épisode* a fait les choux gras d'une jeune institution littéraire québécoise à la recherche d'une justification idéologique et l'on y étudie encore les marques d'une pratique d'écriture avant-gardiste et post-moderne⁹. Il s'agit d'une filière solidement établie, qui permet à des carrières de critiques et de professeurs de fleurir, à des étudiants de devenir docteurs, et professeurs; à des bûcherons, papetiers, imprimeurs, éditeurs, sociétés d'auteurs, conseillers financiers et juridiques, institutions financières, distributeurs, libraires de vendre leurs

⁹ Voir la thèse récente d'André Lamontagne, *L'Esthétique intertextuelle dans les oeuvres de fiction d'Hubert Aquin et de Jorge Luis Borges*, Université Laval, 1989.

produits ou services; à des ministères de verser des subventions; à des électeurs d'en approuver ou non la pertinence, etc.

Si l'on tente de transposer tels quels les critères de valorisation dans le champ médiatique, l'on bute sur une conception différente de la place de l'originalité et de l'avant-garde, et sur des mécanismes différents de sélection, d'approbation, de censure et d'auto-censure. Et, bien entendu, la filière des études cinématographiques québécoises est plus récemment institutionnalisée que celle pourtant nouvelle de la littérature québécoise. Les partenaires sociaux en matière médiatique organisent leur production à court terme et ne récoltent guère de revenus d'un circuit secondaire de distribution que pourraient constituer les cinémathèques, audio-vidéothèques, écoles, collèges, universités, amateurs, collectionneurs; ils se perçoivent dans l'instant plutôt que dans la durée, et ne paraissent pas disposés à juger de la valeur autrement que par la toute-puissante cote d'écoute. En serait-il autrement si le cinéma, la radio, la télévision faisaient officiellement partie des programmes d'études du secondaire? Si le ministère de l'Éducation se prononçait en faveur, les électeurs pourraient approuver. Pourvu que le coût...

Nous y revoilà. S'il y a valeur, il y a capital, et efforts d'augmentation de ce dernier. Mais qui est propriétaire des écrits, et qui des productions médiatiques? Dans le cas du littéraire, une succession et des éditeurs; dans le cas du médiatisé, la Société Radio-Canada, l'Office national du film, et à un moindre degré la même succession, le réalisateur, les comédiens membres de l'Union des Artistes... La différence de structure saute aux yeux et l'on comprend que, dans le médiatisé, la part de la succession est congrue. Aussi, quand la succession, justement soucieuse de faire fructifier son patrimoine, décide d'édifier pour «Aquin» le monument littéraire de la gloire suprême, c'est-à-dire de publier l'édition critique des oeuvres dites complètes, les éditeurs se frottent les mains, alors que les producteurs médiatiques restent assez froids. Il faut essayer de les comprendre: l'«Aquin», dont on veut prolonger et mousser la valeur, est perçu comme excentrique et secondaire par rapport aux intérêts radio-canadiens ou oennefois. Et d'abord, pourquoi «Aquin», plutôt qu'un autre? Les a-t-on seulement consultés sur la question? Les littéraires purs et durs, alliés traditionnels de la succession dont ils dépendent étroitement pour leur pain et leur beurre, leur

rendent volontiers la monnaie de leur pièce. Ils se méfient de la masse trop lourde du médiatique, qui risque de déplacer l'attention du public des oeuvres déjà consacrées, et de remettre en cause l'unicité et le degré d'originalité créatrice du pur sang «Aquin», que l'on refait courir pour qu'il gagne encore et toujours, encore et toujours plus. Ils s'accordent doctement à penser qu'une activité alimentaire comme l'écriture pour les médias est par définition moins noble que la véritable, littéraire. (Comme si le romancier était si pur écrivain que peu lui importeraient les retombées économiques de son activité!) Moins noble, et par conséquent moins digne d'occuper une place importante, et moins urgente à faire connaître du public. Alors que la biographie, la correspondance, les projets, les marginalia, les notes de cours font sérieux, authentiques, indispensables! Lettré jusqu'au bout des ongles.

Encore heureux, puisque l'édition critique doit tant aux études bibliques et patristiques, que l'on n'ait pas pris un parti plus nettement hagiographique en appliquant sans pitié les impitoyables critères d'authenticité du saint Jérôme de *la Vulgate* dans son *De Viris illustribus*:

Les textes qui doivent être éliminés de la liste des oeuvres attribuées à un même auteur sont ceux qui sont inférieurs aux autres [...]; ceux dont les idées entrent en conflit avec la doctrine exprimée dans les autres [...]; ceux écrits d'un style différent et qui contiennent des mots et des expressions qui ne se trouvent pas ordinairement dans les autres¹⁰.

Cher scénariste, cher auteur, vous comprenez enfin combien il est dangereux, du moins pour votre valeur posthume, d'écrire pour les médias. Si l'on vous publie, l'on considérera que votre oeuvre véritable doit se trouver ailleurs; si l'on vous produit, l'on diluera votre visibilité, votre nom, votre signature et votre valeur marchande, loin de tomber dans la fabuleuse loterie, jeu de dupes, du pourcentage sur droits d'auteur, sera durement limitée aux termes de votre contrat forfaitaire. L'intégrité de l'oeuvre dont vous aviez tracé le projet, vous feindrez de la croire

¹⁰ Rapporté dans Michel Foucault, *art. cit.*, p. 22.

120 / L'ANNUAIRE THÉÂTRAL

garantie par les créateurs et techniciens qui prendront votre relais jusqu'au produit final.