

Anonymat et Clandestinité à l'époque Classique

Rafiaa Ben Abdallah

Institut Supérieur des Langues
Université de Gabès, La Tunisie

« Plus d'un comme moi, sans doute, écrivent pour n'avoir plus de visages »¹.

Résumé :

A l'époque classique, le roman est un genre encore nouveau, dénué d'autorité, de référence légitimante et de codification solide. D'où son dénigrement quasi-total de la part des doctes et des autorités littéraires. Par conséquent, anonymat et pseudonymat restent des pratiques courantes jusqu'au moment où l'institution littéraire se mettra véritablement en place avec ses lieux de production spécifiques et ses instances de légitimation propres. Cependant, malgré les tentatives de dissociation de l'auteur de son identité, de sa pensée véritable et de sa production, en dépit des enjeux de distanciation, de dénégation et d'autonomisation de l'œuvre par rapport à son producteur, la relation de paternité reste reconnaissable, sûre et incontestable, et ce notamment grâce au rôle de la critique d'attribution.

Mots-clés : Anonymat - censure - clandestinité - critique d'attribution - époque classique - ethos - préface dénégative - roman

INTRODUCTION :

Il est d'usage qu'une œuvre d'art comporte une indication plus ou moins développée, explicite et visible qui permet d'en identifier l'auteur. Cette indication peut prendre la forme d'une signature, d'un monogramme, d'une inscription, parfois d'un cachet, d'une estampille, d'un poinçon ou d'une marque, plus exceptionnellement d'un signe conventionnel ou symbolique. En l'absence de toute indication de cette nature, l'œuvre d'art devrait être considérée, au sens strict du terme, anonyme.

Aux 17^e – 18^e siècles français, publier un texte représente une opération lourde de conséquences, dans laquelle interviennent de très nombreux paramètres. Elle conduit notamment à faire de son auteur un personnage public et à rendre publique une figure d'« Auteur », c'est-à-dire, selon le sens latin (judiciaire à l'origine) d'*auctor* encore vivant au 17^e siècle, de garant. En d'autres termes, publier sous son nom implique de prendre la responsabilité de ce qui est publié et d'assumer le risque de se donner pour

¹ Michel Foucault, *Archéologie du savoir*, Gallimard, 1969, Introduction p. 28

une « autorité », pour celui qui se donne le droit d' « autoriser » et d'authentifier ce texte là.

Ceci dit, les risques que présente une telle responsabilisation de l'auteur expliquent le nombre important de textes publiés sous l'anonymat, sous des acronymes plus ou moins explicites, ou sous des pseudonymes, voire sous de faux noms. Ces procédures de masquage sont aujourd'hui trop fréquemment oubliées. Par conséquent, s'interroger sur anonymat et clandestinité aux 17^e – 18^e siècles vaudrait alors de revisiter le contexte socio-historique qui en était à l'origine. Cela équivaut aussi à entreprendre une analyse méthodique des différents rapports possibles entre les deux termes, à savoir clandestinité et anonymat, et leurs différents sens possibles.

On pourrait tout à fait penser que l'anonymat garantit à l'auteur l'impunité et lui permet toutes les libertés et toutes les audaces. L'on remarque cependant que, dans ce petit monde très surveillé de l'imprimerie sous l'Ancien Régime, la fragilité de l'anonymat est si grande et son efficacité est peu garantie. D'où peut-on déduire que le masque, le pseudonyme, la fausse attribution sont des subterfuges porteurs de sens. L'on va même à supposer l'existence, là-dedans, d'un « pacte de lecture » que proposent les écrivains eux-mêmes à leur lectorat. Tout se passe comme si l'anonymat ou la fausse identité étaient devenues des conditions *sinae qua none* de la production littéraire. L'auteur crie à ceux qui veulent l'entendre que l'anonymat est sa seule option pour créer librement, étant donné qu'il est recherché pour dégradation des règles de la bienséance et des vertus publiques, notamment dans le cas des créations romanesques. Un tel raisonnement nous pousse alors à estimer que « s'il est vrai que la clandestinité pousse à l'anonymat, l'inverse est tout aussi valable. Ne rien dévoiler, c'est aussi un moyen pour les artistes, de valoriser leurs productions « à la marge » »².

Le présent article focalisera ainsi sur la pratique de l'anonymat pendant la période classique et post-classique en France. Toutefois, avant d'entamer la problématique, jeter un coup d'œil sur les origines de l'anonymat aux époques précédentes y sera bien intéressant. Autrement dit, on ne peut, dans la présente tâche, se passer de l'étude du rapport de l'anonymat avec la censure alors imposée, avec les différentes relations de clientélisme ou de mécénat, avec la sociabilité mondaine, avec la sociabilité savante, etc. Par ailleurs, l'on notera aussi qu'au centre de notre étude de l'anonymat aux 17-18^e siècles, s'impose la problématique de l'auteur lui-même. L'on se trouvera alors contraint à tenter de définir la notion d'auctorialité à l'époque indiquée, de déterminer la relation de l'auteur avec son œuvre, de préciser son image telle qu'elle apparaît dans celle-ci, son *ethos*, etc.

Dans la même perspective, et dans l'intention de mettre en relief l'intelligence et la subtilité des dispositifs de masquage, ou plutôt de démasquage (étant donné que toute forme d'anonymat est, en elle-même, une signature fortement marquée), nous évoquerons notamment l'exemple de la préface dénégative en tant que stratagème aussi

² Colloque du Guerma : L'anonymat de l'œuvre dans l'œuvre du Moyen-âge, article : Quand l'anonymat sort de l'anonymat, Université de Provence, mai 2010.

paradoxal et complexe. Comme il serait par ailleurs juste de rappeler finalement le rôle de la critique d'attribution, laquelle doit, en contrepartie, son apparition et son apport au phénomène de l'anonymat lui-même.

I- Tradition médiévale et censure

La pratique de l'anonymat et du pseudonymat n'a pas été une création des 17- 18^è siècles français. Elle remonte plutôt au Moyen-âge (depuis les années suivant l'apparition de l'imprimerie) où la question de l'auteur et de l'artiste, on le sait, fait résonner des problématiques spécifiques, la majorité des œuvres n'étant pas signées. Pour autant, les effets de la « signature » ne manquent pas et l'anonymat n'est pas synonyme d'absence de marque d'auteur dans l'œuvre. Des études stylistiques ont permis de référer plusieurs œuvres à un même « auteur », soit que celui-ci soit déjà connu, soit que la critique moderne lui ait attribué un nom par défaut. Ce sujet pose également la question de la multiplicité des auteurs pour une même œuvre.

De plus, l'anonymat de l'œuvre n'engage pas que la question de l'auteur ou de l'artiste, mais aussi celle de son appellation : souvent les titres des éditions de textes ou bien des œuvres d'art sont des titres modernes qui ont d'ailleurs pu évoluer avec le temps, au fil des rééditions, des réécritures ou bien avec l'avancée de la recherche. Ces tentatives de désanonymiser les œuvres, de leur attribuer titre et auteur, témoignent d'une attitude scientifique particulière et mouvante sur le Moyen-âge. Le souci du nom qu'ont les modernes plaque-t-il à contresens, ou comme un malentendu, une épistémè qui tenterait de réduire l'altérité de l'acte créateur médiéval afin de le conformer à des schémas culturels, idéologiques et sociaux connus de nous. On le voit, la question de l'anonymat de l'œuvre pourra se poser aussi bien en synchronie qu'en diachronie. Analyser et comprendre ce phénomène de l'anonymat pendant la période classique et post-classique, qu'est l'objet de notre présent article, exige alors qu'on remonte au contexte socio-politique qui lui a donné naissance.

Comment interpréter alors l'anonymat massif des œuvres aux 17- 18^è siècles en France, sinon comme étant un phénomène lié à des contingences historiques et sociales précises, telles que le contournement de la censure, pour les écrits subversifs, et l'évitement de l'identité d'écrivain, chez les auteurs de la grande noblesse ?

En fait, l'absence du nom d'auteur, fait majeur, quantitativement massif, dont les caractéristiques et les enjeux débordent toute stratégie de prudence éditoriale, est une nécessité imposée par les autorités de l'époque classique. Prenons le cas du genre romanesque comme meilleur exemple pour élucider la forte présence de la censure et ses différents agents.

Dénué d'autorité, de référence légitimante et de codification antérieure aux rares textes du 16^è siècle, le roman fait l'objet d'un dénigrement quasi constant de la part des doctes et des autorités littéraires. En effet, dans un champ littéraire où c'est la mise en application d'un ensemble de règles qui confère aux œuvres une valeur et un statut, l'absence de code ne va pas sans poser de problème. Absent des arts poétiques du 16^è et du 17^è siècles, le roman n'est pas envisagé avec les autres genres littéraires, ce qui

explique le caractère tardif de sa codification. Dans *l'Art Poétique*, Boileau se cantonne à quelques mentions satiriques, aussitôt associées au genre. Balzac, qui fait figure de législateur de la République des Lettres, constate la non-régularité inhérente au genre :

« J'avoue bien qu'en quelques endroits, il y a quelque chose qui n'est pas entièrement dans la sévérité de nos règles ; mais on m'a assuré que les Romans ne sont pas ennemis de ces sortes de Beautés, et que tout ce genre d'écrire est hors de notre juridiction »³.

Cette position très largement partagée par les doctes au 17^e siècle est souvent appuyée par l'absence d'autorités, c'est-à-dire, d'auteurs antiques cautionnant le genre, sur lesquels fonder théorie et pratique.

Ce premier pan de la critique se double d'un second, déjà présent pendant le siècle précédent, où la critique catholique s'intensifie, mais qui croît parallèlement à la vogue du roman : les attaques morales. Portées contre la fiction_ théâtre et roman, envisagés ensemble ou séparément_, elles visent essentiellement la représentation des passions : parce que celle-ci est dans le roman partielle et expurgée, les passions paraissent attirantes, et pour cette raison, constituent un danger. Le débat se renouvelle certes en fonction des mutations du genre, mais conserve les mêmes chefs d'accusation : le roman est un genre irrégulier et immoral. Désormais, hommes d'église et laïcs parlant au nom de la religion chrétienne ne cessent de s'élever contre le succès du genre.

Un troisième détracteur apparaît en la personne des auteurs d'anti-romans. Le principal point sur lequel porte la critique est la dénonciation des aventures, en raison de leur aspect topique et répétitif d'un ouvrage à l'autre, mais également de leur invraisemblance. De ce fait, anti-romans et histoires comiques proposent fréquemment un répertoire de topoï du roman sentimental (*Le Berger extravagant* de Sorel) ou un roman héroïque (*Le Roman comique* de Scarron, *Le Roman bourgeois* de Furetières, *La Fausse Clélie* de Subligny). La forme du roman comique prétend par tous ces procédés contribuer à montrer les excès des romans en vogue, donc contribuer à leur désaveu par les lecteurs. Elle peut, en ce sens, constituer un « tombeau des romans ».

La crainte de la non reconnaissance sociale amène donc l'auteur à agir sous le masque jusqu'à ce qu'il se sente une réception favorable de la part du plus grand nombre des publics visés, car la reconnaissance ne lui est plus seulement dévolue par l'Etat ou l'Eglise.

Toutefois, quoique l'on assiste, dans la France des Lumières, à un allègement des mesures censurales, avec l'avènement de la censure royale⁴ et que la répression sévère

³ J.L.Guez de Balzac, « Lettre à une dame de qualité », dans F. de Boisrobert, *Histoire indienne d'Anaxandre et d'Orasie*, Paris, F. Pomeray, 1629, dans *Poétique du roman*, éd. C.Esmein, Paris, Champion, 2004, p. 78(cité par Camille Esmein, *L'invention du roman français au XVII^e siècle*, Loxias, Loxias 10, mis en ligne le 12 septembre 2005).

⁴ La censure royale dans la France des Lumières est déjà le résultat d'une longue histoire. C'est l'aboutissement d'un long combat entre la censure et les condamnations d'une part, et le succès et la multiplication des éditions des grands textes de Rousseau notamment (*l'Emile*, *Le Contrat social*, *La Nouvelle Héloïse*). Les poursuites engagées

ait cédé la place à l'arbitrage administratif, que le despotisme absolu soit substitué par un despotisme faible au 18^e siècle, et que le contrôle devienne moins ferme, l'opposition entre légal et illégal, tolérable et intolérable, moral et illicite opère encore. Le clandestin a toujours sa raison d'être. Les stratégies de brouillage, de tromperie, de camouflage identitaire, dont l'anonymat, continuent à sécuriser et à protéger les auteurs clandestins contre les poursuites judiciaires qui les menacent. S'ils ne s'abritent derrière une autorité reconnue qui puisse les protéger, ils doivent se cacher derrière le masque de l'anonymat, laissant ainsi circuler des œuvres « bâtardes ».

Mais que penser alors des auteurs qui portent en eux-mêmes, en principe, l'autorité qui puisse les protéger, tels que, les romanciers appartenant à la grande noblesse qui ont déjà des privilèges sociaux aptes de leur garantir la protection recherchée par les autres ? Eux aussi choisissent de ne pas apparaître sur la page de titre, ou bien affichent dans le péri-texte désintérêt, voire mépris à l'égard de leurs propres ouvrages. Les lignes dans lesquelles Madame de LaFayette récuse l'attribution de *La Princesse de Clèves* sont bien connues. Elle exprime ailleurs son refus de « faire figure d'auteur » :

« Je vous avais donné une *Princesse de Montpensier* pour Araminte ; mais je ne vous l'avais pas remise pour la lui donner comme une de mes œuvres. Elle croira que je suis un vrai auteur de profession, de donner cela de mes livres. Je vous prie, raccommodez un peu ce que cette imaginative pourrait avoir gâté à l'opinion que je souhaite qu'elle ait de moi »⁵.

Madame de La Fayette est alors parmi les aristocrates qui s'adonnent à la littérature. En collaboration avec Ménage, elle compose d'abord une nouvelle, *Madame de Montpensier* (1662), que par souci de son rang, elle fit paraître anonymement : il n'était pas d'usage, au 17^e siècle, qu'un aristocrate, et surtout une femme, publiât un roman. En 1678, elle publie encore *La Princesse de Clèves*, qui lui est assez vite attribuée et qui passe pour le chef-d'œuvre du roman classique et pour le modèle du roman de l'analyse psychologique. Par contre, un peu plus tard, on trouve que certaines femmes des Lumières n'hésitent pas à affronter l'opinion : les ouvrages de Mme de Genlis ou d'Epinay font alors référence en matière d'éducation. Mme de Châtelet, par ailleurs traductrice de Newton, publie des *Institutions physiques*, etc.

Toutefois, la censure n'est pas le seul danger dont doivent se garder ceux qui écrivent, et les hommes de la haute noblesse ne sont pas seuls à se défier du nom d'auteur (*Les Caractères* de La Bruyères sont anonymes aussi bien que *les Maximes* de La Roche Foucault). Il faut tenir compte d'autres atteintes possibles à la réputation, et

font l'auteur et sa réputation ; la censure qui définit l'illicite et la réprime, est en même temps l'agent qui garantit les droits de l'écrivain puisqu'elle défend les privilèges reconnus, les permissions admises, et qu'elle lutte contre les contrefaçons qui ruinent les éditeurs et les auteurs légitimes. Les censeurs ne sont plus des adversaires de la novation, mais ils en définissent les normes tolérables et la portée légale conformes à une doctrine de l'Etat éclairé tel que l'incarnent ses grands représentants comme Malherbes.

⁵ Marie-Madeleine de La Fayette, *La Princesse de Clèves*, éd. Claude Barbin, Paris, 1678.

envisager toutes les stratégies tendant à éviter les contraintes du statut d'auteur qui ne se réduisent pas à la responsabilité légale.

Finalement, quoi que ce soient les stratégies que permet l'anonymat (incognito, commodité, ou mise en avant du seul dédicataire), écrire sous l'anonymat c'est donc se désavouer, être auteur et refuser de l'être ; et être auteur c'est manifester ce qu'on est, ou ce qu'on pourrait être ou ce qu'on n'est pas. Que devient alors la notion même d'auteur ?

L'*ethos* auctorial

Si l'on qualifie d'auteur celui qui assume l'œuvre en se l'attribuant *nominatum*, il apparaîtra qu'au 17-18èmes siècles, cette assomption est réglée par un protocole : l'auteur « n'est pas une nécessité poétique »⁶, comme le déclare Alain Viala ; l'unité de l'homme et de l'œuvre n'étant pas encore établie. En outre, c'est le public et la *doxa* qui autorisent l'auteur à se nommer, à se montrer sur la scène publique. Mais avant que l'auteur ne se montre, il doit montrer l'œuvre et ne se montrer que quand le public aura agréé celle-ci. En attendant qu'il soit accepté par le public, l'auteur a besoin de recourir à des scénographies où il fait marcher l'œuvre avant son auteur.

En effet, une prémisse fondamentale de l'analyse discursive affirme que toute prise de parole est automatiquement entachée d'une image du sujet parlant. Cependant, tel que le constate Jan Herman, « ce sujet parlant est forcé, dans des contextes historiques précis, de « manipuler » activement ce discours en fonction d'une image qu'il a besoin de donner de lui-même au public »⁷. A l'âge classique, un sujet parlant, avant de se produire sur la scène publique, est appelé à créer une image acceptable de lui-même, à travers des stratégies discursives qui manipulent des stratégies textuelles qu'il a à sa disposition. Cela est particulièrement vrai pour le discours autobiographique. « L'émergence du *moi*, ajoute Herman, semble, à l'âge classique, être inséparable d'un emploi particulier de la fiction. Le *moi* est admis à la scène publique à condition de se présenter comme une fiction. La fictionalisation du moi est, alors, un protocole imposé par la *doxa* classique à tout sujet parlant qui n'a pas d'autorité suffisante pour se passer de quelques préliminaires »⁸. C'est l'analyse discursive qui s'est tant intéressée à la notion d'*ethos* c'est-à-dire de cette image que le sujet parlant donne de lui-même et parfois malgré lui, par le simple fait qu'il prend la parole. Cette image existe dans le dire même et dépend de lui.

Dans ce cadre, Ruth Amossy déclare que :

« Toute prise de parole implique la construction d'une image de soi. A cet effet, il n'est pas nécessaire que le locuteur trace son portrait, détaille ses qualités, ni même qu'il parle explicitement

⁶ Alain Viala, *La Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Éditions de Minuit, Paris, 1985.

⁷ Jan Herman, « Image de l'auteur et création d'un éthos fictif à l'Âge classique », in *Argumentation et analyse du discours*, n°3/ 2009, [en ligne], mis en ligne le 15 octobre 2009. URL : <http://aad.Revues.Org/index672html>. Consulté le 6 octobre 2010.

⁸ *Ibid.*

de lui. Son style, ses compétences langagières et encyclopédiques, ses croyances implicites suffisent à donner une représentation de soi ».⁹

Toutefois, l'image du sujet parlant à laquelle nous nous intéressons dans la présente réflexion n'est pas celle que l'auteur donne involontairement de lui-même, mais celle qu'il crée, par stratégie, afin de se protéger là-dedans contre les autorités établies de l'Ancien régime, les autorités religieuses et la *doxa* : prendre la parole, à cette époque, est un geste qui a besoin d'être justifié. N'oublions pas que les Mémoires de Voltaire étaient impubliables à cause de la révélation de détails intimes sur sa propre personne et sur celles de plusieurs princes ou puissants personnages, tel que Frédéric II de Prusse. Ce n'est qu'un exemple parmi une infinité de cas où l'œuvre soit rejetée pour avoir transgressé le « tabou autobiographique »¹⁰, pour le fait que son auteur apparaît sur la scène publique sans y avoir le droit d'y accéder. Le premier auteur qui ait l'audace de rendre son *moi* public, qui ait parlé de ses chagrins, de ses pensées les plus intimes, de ses fantasmes les plus secrets, de sa sexualité, qui ait parlé au public comme s'il fut dans un confessionnal ou dans une sphère privée, était J.J. Rousseau. En publiant ses *Confessions*, dont le titre est déjà très provocateur, Rousseau a transgressé le « tabou » et, a établi ce que Philippe Lejeune appelle en 1975, le « pacte autobiographique »¹¹, acte dont Rousseau dit :

« Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature ; et cet homme sera moi »¹².

Mais, comme nous venons de le dire, avant le pacte de Rousseau, la fiction, seule, offrait au *moi* une scène d'émergence. La *doxa* autorise à l'auteur de se présenter au public sous forme de fiction, d'image fictive, d'*ethos*. Le lieu privilégié où le *je* parlant puisse se déconnecter du *je* réel est, alors, la préface dénégative.

La préface dénégative

La préface est un espace pragmatique où l'auteur, en s'effaçant, s'interdit la posture en tête de l'œuvre, se ménageant dans le désaveu une marge de négociation avec le public qui le connaîtra ou ne le connaîtra pas, qui lui attribuera l'œuvre ou l'attribuera à un autre. En attendant, l'auteur se protège par l'anonymat, doublé d'une fiction préfacielle où il dénie la paternité de l'œuvre en se donnant pour l'éditeur d'un texte dont il n'assume pas la responsabilité. Bien entendu, certains auteurs se montrent sans protocole mais, très souvent, s'ils ne sont pas cautionnés par le statut d'autorité reconnue, ils prennent le soin de s'abriter derrière une autorité reconnue, à la faveur d'une épître dédicatoire.

⁹ Amossy, Ruth, « la notion d'*ethos*, de la rhétorique à l'analyse du discours », Delachaux & Niestlé, Lausanne, 1999.

¹⁰ HERMAN (Jan), « Fiction légitimante et tabou du moi », (KU Leuven),
URL: <http://www.fabula.org/colloques/document125>.

¹¹ LEJEUNE (Philippe), *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

¹² Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions.*, Paris, Garnier, 1865, p. 1.
URL: <http://gallica.bnf.fr>

Ceci dit, dans la discursivité classique, la préface dénégative est devenue une formalité, un protocole, à la fois inutile et indispensable. Elle développe un récit fictionnel, lequel implique une déconnection de l'auteur et de son discours, qui est explicitement posé comme autonome, indépendant, coupé de son producteur réel : le texte est ramené à un manuscrit trouvé ou à un texte traduit d'une autre langue. Cependant, l'étude de la critique contemporaine montre que le public n'était pas dupe de ce dispositif et qu'il ne prenait pas le texte qu'il lisait pour un manuscrit original ni pour un texte authentique. Le public était capable de reconnaître la supercherie et le « cliché ». Quand il est reconnu comme tel, Le *topos* reprogramme la lecture du texte, et le dispositif qui semble affirmer que « ceci n'est pas un roman mais un manuscrit authentique » s'inverse en son contraire et signifie : « ceci est un roman parce que manuscrit trouvé ».

C'est donc dans sa propre négation que la fiction préfacielle se signale. Ce signal de fictionalité est indispensable à l'efficacité de la stratégie discursive, et à la création d'un *ethos* fictionnel légitimant l'apparition de l'œuvre. Il n'est pas de bon ton de parler de soi sur la scène publique, on l'a déjà dit.

Face à de telles stratégies de masquage aussi complexes : brouillage identitaire, polyphonie, imprécision et ambiguïté énonciatives, équivocité, pseudonymat et anonymat œuvrant toutes ensemble à brouiller la figure de l'auteur et à renforcer l'anonymat de l'œuvre, que serait alors le rôle de la critique d'attribution ?

La critique d'attribution :

La critique d'attribution est un auxiliaire indispensable de l'histoire littéraire. Elle l'est tout spécialement, dans le domaine français, pour la période classique. C'est d'ailleurs une de celles où les problèmes non résolus restent les plus nombreux malgré les travaux importants des bibliographes des 19^e et 20^e siècles. Pour le genre romanesque, des réflexions sur ce problème viennent de paraître, avec des références bibliographiques, dont *Incognito et Roman au XVIII^e siècle, Anthologie de préfaces d'auteurs anonymes ou marginaux (1700-1750)*¹³.

Or s'il est une chose que ceux qui ont affaire à ces questions, d'attribution, ont vite fait d'apprendre, c'est que tous les cas sont différents, que chaque cas nouveau requiert une approche nouvelle. Cette réflexion nécessaire en requiert pourtant une autre de la part de ceux qui posent des exigences excessives à ce genre de recherche. Elle concerne la nature de la preuve dans les problèmes d'attribution. La question qui s'y pose est d'ordre historique. Cependant, un fait historique ne comporte ni démonstration, ni possibilité d'expérimentation parce qu'en matière d'histoire littéraire, de même qu'en histoire, il faut accepter comme vrais des faits qui entraînent un degré de conviction équivalent à une certitude.

¹³ Jan Herman, University Press of the South, 1998.

Le critère le plus évident de la recherche de l'auteur est, sans doute, sa signature autographe dans le manuscrit. Mais, outre que ce cas est rare_ le problème est alors, en principe, résolu, il ne faut pas croire qu'une signature règle absolument la question. Ainsi, il arrive dans la transmission d'œuvres, anciennes ou modernes, clandestines ou non, qu'un copiste signe un ouvrage comme s'il en était l'auteur. Plus troublant est le cas d'un auteur qui signe d'un faux nom.

On se demande, du reste, quel supplément de « preuve » pourrait être exigé après une démonstration rigoureuse, il s'avère parfois que même une signature autographe ne garantit pas une identification. En outre, la qualité d'une découverte dans ce domaine ne s'apprécie pas par le fait qu'elle ne peut être combattue, mais pour la raison qu'elle est féconde. Si elle éclaire d'autres questions, si elle ouvre de nouveaux horizons, c'est apparemment qu'elle est fondée. Partant d'une première série de remarques ayant trait aux indices directs, extérieurs à l'œuvre considérée : signatures, revendications, documents d'archives, témoignages des contemporains, « tradition » etc., le critique doit aboutir aux problèmes de compatibilité entre l'hypothèse proposée et les faits qu'il a pu établir par d'autres voies : compatibilité chronologique, compatibilité biographique et compatibilité des idées. Quant aux indices proprement internes, ils résultent des convergences entre ce qu'on sait de l'auteur présumé et de ce qui apparaît dans l'œuvre, tant pour le mode de composition que pour les traits d'écriture, langue, style, ton image etc.

CONCLUSION

Enfin, quoique nous avons essayé d'être méthodique et de traiter chaque point à part, les problématiques s'infiltrèrent les unes dans les autres, se croisent se décroissent et se fusionnent formant un tout, une même entité indissociable. Cette unité est telle que la réalité de l'auteur et de l'œuvre à l'époque classique : malgré les tentatives de dissociation de l'auteur de son identité, de sa pensée véritable et de sa production, en dépit des enjeux de distanciation, de dénégation et d'autonomisation de l'œuvre qu'il se prétend être hors le jeu de sa production, la relation de paternité reste reconnaissable, sûre et incontestable. Une fois usée, cette commodité donnera lieu au siècle suivant à une autre : le pseudonymat.

Toutefois, anonymat et pseudonymat restent pratiques courantes jusqu'au moment où l'institution littéraire se mettra véritablement en place avec ses lieux de production spécifiques, ses instances de légitimation propres (critique littéraire qui définira les normes du roman : formes et fonctions esthétiques) et son public spécialisé.