



HAL
open science

L'attribution a posteriori de l'auteur et la littérature française du XVIIe siècle

François-Ronan Dubois

► **To cite this version:**

François-Ronan Dubois. L'attribution a posteriori de l'auteur et la littérature française du XVIIe siècle . Joël Loehr; Jacques Poirier. Retour à l'auteur, Épure, 2015. halshs-01585126

HAL Id: halshs-01585126

<https://shs.hal.science/halshs-01585126>

Submitted on 11 Sep 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Dubois, François-Ronan. « L'attribution a posteriori de l'auteur et la littérature française du XVII^e siècle ». *Retour à l'auteur*. Joël Loehr et Jacques Poirier, dir. Reims : Épure, 2015. 309-315.

L'attribution a posteriori de l'auteur et la littérature française du XVII^e siècle

Dans un ouvrage récent, *Propriété intellectuelle : géopolitique et mondialisation*¹, Mélanie Dulong de Rosnay et Hervé Le Crosnier, en examinant les dispositifs juridiques qui encadrent la propriété intellectuelle contemporaine, rappelaient le lien essentiel, d'ordre idéologique, sur lequel reposait cette propriété : celui de la création personnelle. En d'autres termes, l'inscription d'un nom d'auteur sur une production de l'esprit, par exemple un texte, est le signe que cette production est le propre de son esprit et c'est de cette propriété intellectuelle, dans son abstraction, que naîtrait la propriété matérielle, c'est-à-dire, en autres choses, la possibilité de toucher des droits d'auteur sur les bénéfices dégagés par l'exploitation commerciale du texte en question.

Cette analyse synchronique, séduisante parce qu'elle lie sans difficulté l'ordre idéologique (le sujet créateur et son rapport à l'œuvre) à l'ordre juridico-économique (l'auteur et sa production), ne résiste pas à l'analyse diachronique telle qu'elle est développée depuis un peu plus de deux décennies par les historiens de la propriété intellectuelle, notamment dans le domaine artistique et littéraire. Si la question de l'ordre de causalité entre émergence d'une subjectivité créatrice, que l'on a pu appeler naissance² ou sacre³ de l'écrivain, et constitution d'un encadrement juridique de la circulation des productions textuelles, c'est-à-dire si la question de savoir qui du droit ou de l'idéologie est venu le premier, est encore très débattue, ce qui est certain, c'est qu'il a existé une période de l'histoire des sociétés occidentales où la propriété littéraire et la création étaient découplées⁴.

Je ne ferai pas ici la somme bibliographique des travaux sur la question, parce que j'ai déjà commencé à l'entreprendre ailleurs et que je voudrais me consacrer sur un autre aspect du problème⁵. Je voudrais en effet profiter du généreux cadre théorique du volume qui nous réunit ici, cadre dont il faut souligner qu'il est rare même dans la réviviscence des études autour du concept d'auteur à laquelle nous assistons depuis quelques années, pour proposer une réflexion un peu plus conceptuelle, à partir de quelques exemples circonscrits dans une période historique assez précise, mais sélectionnés moins pour leur cohérence chronologique que pour leur capacité à interroger nos pratiques contemporaines.

Mon propos aura donc un horizon qu'il n'atteindra peut-être pas, parce que c'est le propre des horizons de n'être jamais atteint, mais dont je voudrais que nous puissions le

¹ Mélanie Dulong de Rosnay et Hervé le Crosnier, *Propriété intellectuelle : géopolitique et mondialisation*, Paris, CNRS, 2013.

² Alain Viala, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Minuit, 1985.

³ Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain, 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, José Corti, 1985.

⁴ Ronan Deazley, Martin Kretschmer et Lionel Bently, *Privilege and Property : Essays on the History of Copyright*, Cambridge, Open Book Publishers, 2010.

⁵ François-Ronan Dubois, « Constructions de l'auteur aux époques moderne et contemporaine : enjeux éditoriaux, enjeux interprétatifs », *Journée doctorale LIRE 2013*, Grenoble, 5 juin 2013.

garder à l'esprit au fil de ces quelques pages et cet horizon, c'est celui de notre geste critique et interprétatif quand, aujourd'hui, nous attribuons telle œuvre à tel auteur. Ce n'est sans doute pas une pratique très problématique pour ceux d'entre nous qui ne travaillent pas sur des objets très lointains et dont le corpus est bien encadré par de nombreux documents, mais les autres savent que les textes dont nous sommes séparés par quelques siècles ont parfois la curieuse capacité de changer de visage au gré du nom auxquels on les associe et que certains auteurs, de leur côté, comme Marguerite de Valois⁶ ou Marie-Madeleine de Lafayette, sont plus ou moins riches selon les époques de la critique.

Or, quand nous faisons ce geste d'attribution, nous cherchons souvent quelque chose de spécifique, quelque chose même d'absolument irréductible à l'auteur que nous sélectionnons, parmi tous les auteurs possibles d'un texte. Pour ceux d'entre nous qui auraient été formé par les théoriciens des années soixante et soixante-dix ou par leurs héritiers, cette recherche-là est toujours un peu suspecte, parce qu'elle est souvent présentée comme une entreprise d'élucidation psychologique du texte. Mais en fait, la critique à fondement attributif, c'est-à-dire la grande majorité de la critique interprétative contemporaine, ne procède pas toujours à l'interprétation psychologique, ni même à l'interprétation biographique.

J'en veux pour exemple le geste désormais très courant, presque hégémonique, qui consiste à attribuer *La Princesse de Clèves*, dont on sait qu'elle parut anonymement chez Claude Barbin en 1678, à Marie-Madeleine de Lafayette. Au sein des études de genre, ce geste-là se soucie assez peu de l'ancrage social de Lafayette ou des particularités psychologiques que les rares documents à avoir survécu laissent deviner : ce qui importe, c'est que Lafayette fût femme, parce qu'alors *La Princesse de Clèves* devient nécessairement un texte subversif. Cette attribution-là procède à la sélection d'une toute petite partie du complexe psychosocial qu'est l'auteur⁷.

Considérés depuis nos cadres de compréhension habituels qui, hérités du dix-neuvième siècle, comprennent l'auteur soit comme le sujet créateur, plus ou moins génial, qui produit une œuvre singulière, soit comme l'ensemble des déterminités sociales et historiques qui l'ont forgé, ces gestes sont difficiles à comprendre. C'est-à-dire qu'il est difficile d'en faire la méthodologie. Du point de vue romantique, si je puis dire, ils sont singulièrement creux : si ce n'était pour tirer de Lafayette que sa féminité, on pouvait bien se passer de l'exhumer. Du point de vue historicisant, ils sont tout simplement faux : ils exaltent une spécificité là où il n'y a que les régularités d'un contexte.

En fait, je crois qu'il existe, plutôt qu'une troisième voie, une autre conception idéologique de l'auteur et de son rapport à l'œuvre et que cette conception est vierge à la fois des termes romantiques d'ordre esthétique et des termes positivistes d'ordre historiographique. Cette conception est celle qui a cours durant l'âge classique, pendant une petite période dont on peut dire, pour aller vite, qu'elle s'étend des années qui suivent la Fronde à l'émergence des philosophes des Lumières. Cette période, du point de vue de l'auctorialité, est encore assez mal connue, malgré des études importantes. C'est que ces études ont toutes pour projet de faire comprendre en quoi ces quelques décennies

⁶ Éliane Viennot, « Marguerite de Valois et *La Ruelle mal assortie* : une attribution erronée », *Nouvelle Revue du XVIe Siècle*, n°10, 1992, p. 81-98.

⁷ François-Ronan Dubois, « La construction d'une identité féministe *a posteriori* : le cas Madame de Lafayette », *Postures*, n°15, 2012, p. 25-40.

constituaient une étape importante dans l'élaboration d'autre chose, soit de la conscience d'auteur, soit de l'écrivain, soit de la propriété littéraire.

Mais à moins de croire que cette époque n'ait été vécue que comme une transition, force est de constater que, pendant ces soixante-dix ou quatre-vingt ans, un système a fonctionné et que ce système n'était pas celui des écrivains artistes, pas celui de la Littérature, pas celui de la psychologie romantique ou de l'œuvre prise dans l'histoire de la maturation et de la décadence des genres et des courants. Dans ce contexte, le geste attributif n'était pas nécessairement la reconnaissance d'un insondable et incompréhensible génie.

Le cas des œuvres complètes de Voiture

La première chose qu'il importe de remarquer, c'est que la fonction de l'auteur en tant que point de passage des dispositifs discursifs est, à l'âge classique, bien installée. On aurait tort de croire, à partir de l'analyse foucauldienne d'une technologie discursive en cours de constitution⁸, que l'auteur émerge, dans ce rôle, au cours du dix-septième siècle et que par conséquent, durant toute la période, il y a un certain flottement attributif. Sans doute les pratiques de l'anonymat et du pseudonymat sont nombreuses, et j'y reviendrai. Il n'en demeure pas moins que la liaison entre un texte et un auteur est très fréquente.

Du côté des pratiques critiques, le geste de l'attribution est en fait très ancien. On peut le faire remonter au moins à la pratique de la signature sphragique dans l'Antiquité et dès l'époque antique, des œuvres complètes sont constituées *a posteriori* pour les auteurs marquants⁹. Ces deux phénomènes, signature d'un côté et édition d'œuvres complètes de l'autre, témoignent de l'ancienneté d'une conception à la fois personnelle et sociale de l'œuvre : personnelle, parce qu'en signant ses œuvres, l'auteur se reconnaît comme le principe organisateur d'un ensemble de texte, et social, parce qu'en publiant un ensemble d'œuvres sous son nom, des tiers lui attribuent la même fonction¹⁰.

Ces pratiques continuent bien entendu à fonctionner à l'époque classique¹¹. À ce titre, un événement particulièrement marquant est la publication des œuvres complètes de Vincent Voiture en 1650, soit deux ans après la mort de leur auteur. Si cette publication est importante, c'est qu'elle conduit un salonnier, auteur de pièces de circonstances, qui jusque là n'avait accédé à la publication que par l'intermédiaire de ses échanges avec des érudits membres de droit de la République des Lettres, au statut d'écrivain : à cette date charnière, le statut d'écrivain se découple apparemment de celui de citoyen de la République.

Cette accession de la mondanité à la publication est un phénomène marquant, assurément une métamorphose du paysage éditorial français, qui va en être bouleversé au cours du second dix-septième siècle. Mais il faut se garder d'y lire une rupture trop radicale. De fait, ces œuvres complètes, et singulièrement les lettres qu'elles contiennent, sont reçues

⁸ Michel Foucault, *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971.

⁹ Stéphane Rolet, Béatrice Didier et Jacques Neefs (dir.), *Composer, rassembler, penser les « œuvres complètes »*, Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes, 2012.

¹⁰ Jesper Svenbro, « La notion d'auteur en Grèce ancienne », *L'Auteur*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1996, p. 15-26.

¹¹ Claude Calame et Roger Chartier (dir.), *Identités d'auteur dans l'Antiquité et la tradition européenne*, Grenoble, Million, 2004.

par une partie des citoyens de la République comme une production interne, à partir de leurs propres codes plutôt que de ceux de l'extérieur. En témoigne la dissertation latine de Girac, à laquelle répondra Costar : c'est ici une querelle de savants¹².

Or, ce qui est frappant dans la défense de Costar, qui écrit en français quand Girac écrit en latin, qui s'adresse aux dames quand Girac s'adresse aux doctes, c'est que le texte produit reste un texte d'érudition, qui sera peu lisible, par exemple, pour Marie-Madeleine de Lafayette. En d'autres termes, même si elle est la production d'un écrivain mondain, l'œuvre de Vincent Voiture est avant tout prise dans les réseaux savants de la France du dix-septième siècle, de la même façon que le narrateur des *Lettres sur La Princesse de Clèves*¹³, aujourd'hui attribuées à Valincour, consultera un grammairien pour juger du mérite de l'ouvrage.

Est-ce à dire que le geste d'attribution était ici indifférent ? Après tout, si Girac s'obstine à juger des textes de Voiture à l'aune de ses propres critères et si Costar lui-même, qui entreprend de défendre ces textes, ne parvient pas à s'affranchir de ses anciennes catégories, ne doit-on pas en conclure que nous sommes effectivement dans un système imparfait incapable de reconnaître l'originalité de cette œuvre-là, qui émerge après la Fronde, tout à la fois comme un bilan du salon de Rambouillet et comme l'annonce de ce qui va venir ? C'est à peu près à une semblable conclusion que nous conduiraient nos habitudes romantiques, mais il existe une autre manière de comprendre les choses.

En attribuant un ensemble de textes à Voiture, on ne cherche pas à constituer un créateur ou à sacrer un génie écrivain, mais à attribuer une place (celle de producteur professionnel de textes, pour dire les choses sèchement) à un groupe dont Voiture est une incarnation. La question de l'attribution est alors moins une question de psychologie ou de création qu'une question de réseau, moins, même, un question de posture personnelle, comme on a pu l'analyser pour l'époque contemporaine, qu'une question de partage des pouvoirs dans l'espace de la République des Lettres.

Ce sont en effet de ce point de vue deux choses très différentes que de publier des œuvres collectives ou des correspondances, d'un côté, et des œuvres personnelles de l'autre. Des recueils de portraits, dont le plus connu est désormais et paradoxalement le très rare *Divers Portraits*¹⁴, piloté par Segrais pour la Grande Mademoiselle, aux productions de la Société du Bout-du-Banc¹⁵, au siècle suivant, les textes collectifs ne sont pas rares. Mais ils sont les émanations des divertissements d'un petit groupe et, en cela, trop profondément inscrits dans leur situation d'énonciation, fût-elle potentiellement fictive comme *Les Divertissements de la Princesse Aurélie*¹⁶, ils ne sont pas vraiment une part de la République

¹² Pierre Costar, *Apologie de Mr Costar à Monsieur Menage*, Paris, Augustun Courbé, 1657.

¹³ Valincou, *Lettres à Madame la Marquise *** sur La princesse de Clèves* [1678], Paris, GF-Flammarion, 2001.

¹⁴ *Divers Portraits*, Caen, sans éditeur, 1659.

¹⁵ Jacqueline Hellegouarc'h, « Un atelier littéraire au XVIIIe siècle : la société du bout-du-banc », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°104, 2004, p. 59-70.

¹⁶ Jean Regnault de Segrais, *Les Nouvelles Françaises ou les Divertissements de la Princesse Aurélie*, Paris, Société des textes français modernes, 1990.

des Lettres, préoccupée par une certaine stabilité atemporelle, du côté des textes, et une certaine postérité, du côté des œuvres.

Publier des œuvres personnelles, c'est donc tout autre chose : c'est présenter comme une production autonome un ensemble de textes. Quand on publie les textes de Voiture sous la forme d'œuvres complètes, on fait donc accéder à la République des Lettres tout un pan de la production culturelle qui en était *a priori* exclu, savoir non pas exactement la littérature galante, mais la littérature de salons, produites par les circonstances. Ce sont deux réseaux, celui des salons et celui des lettres, qui luttent pour l'influence, en quelque sorte. Il est de ce point de vue symptomatique que le geste attributif que constitue la publication des œuvres complètes de Voiture soit entouré, du côté de Costar, par de nombreux énoncés insistants, lors de sa querelle avec Girac, sur la différence d'adresses qui les sépare : Girac parle aux savants en latin, Costar aux dames en français. C'est une autre société et donc d'autres codes qui se mettent en place.

Le réseau attributif des *ana*

L'obsession attributive qui parcourt les *ana* de l'époque relève de la même problématique. Les *ana*, ce sont des recueils de bons mots, de propos d'érudition et d'anecdotes attribués à une personnalité célèbre et généralement défunte, la plupart du temps un lettré. Ces anecdotes sont recueillies par un ou plusieurs familiers et le recueil est publié avec une mise en forme parfois assez sommaire, soit en français, soit en latin, soit dans un texte mêlant les deux langues. Le genre est un succès de librairie pendant au moins cent ans, du milieu du dix-septième siècle au milieu du siècle suivant¹⁷.

Les *ana* interrogent l'attribution, bien entendu, parce que l'authenticité de bon nombre des propos et anecdotes attribués à tel ou tel personnage fameux est douteuse. Mais ce n'est pas ce qui m'intéresse ici. Ce que je voudrais souligner, c'est l'abondance des fragments d'*ana* destinés à attribuer telle œuvre à tel auteur : c'est le cas dans les *Perroniana*, du cardinal Du Perron, comme dans les textes consacrés à des personnages plus récents et plus mondains, comme les *Segraisiana* et les *Menagiana*. Les fragments sont rarement très développés et l'attribution n'appelle pas à un commentaire : on se contente de dire qu'untel a écrit tel texte, demeuré jusqu'à lors anonyme ou mal attribué.

On imagine bien que pour les compilateurs d'*ana*, l'un des enjeux principaux de ces attributions florissantes est de donner une haute idée de l'érudition de l'homme dont on célèbre la mémoire : voyez comme le cardinal Du Perron avait une vaste culture et observez qu'il se laissait malaisément abuser par l'obscurité qui entoure parfois les livres. On comprend aussi que ces textes sont travaillés par le souci d'offrir au lecteur des informations apparemment de première main sur des livres rares ou litigieux, souci qui s'exprime de la même manière dans les dictionnaires critiques ou les bibliographies, qui paraissent en nombre à l'époque.

Mais ces attributions ont encore une autre fonction, qui recoupe à vrai dire la première que je viens d'identifier : elles dessinent une carte de la République des Lettres. Si le grand personnage attribue tel ou tel texte à tel ou tel auteur, c'est qu'il l'a lu, qu'il en a entendu parler, bref, que ce texte est de quelque manière digne de mérite. Tout ce qu'on attribue a une importance et l'attribution a toujours un peu plus de valeur que la seule donnée informative.

¹⁷ Francine Wild, *Naissance du genre des Ana (1574-1712)*, Paris, Champion, 2001.

De Du Perron, entre autres par le jeu des attributions, les *Perroniana* donnent une image d'érudit théologien plutôt que de poète de cour, sélectionnant, comme souvent nous l'avons vu avec ce geste, une partie de l'image de l'auteur.

L'attribution *a posteriori* est donc une affaire de réseau. Elle n'exclue pas entièrement l'entretien d'une posture d'auteur, par un autre que l'auteur : des familiers qui cherchent à doré ou redorer la mémoire d'un cher disparu, des groupes qui mettent en valeur l'activité de l'un de leurs anciens membres pour se faire une publicité modeste, des polémistes qui tentent d'annexer à leur enseigne un personnage célèbre. Indubitablement, l'attribution est personnelle : elle construit une certaine image de l'auteur à qui l'on attribue et qui attribue. Mais elle n'est pas une prise d'autonomie et certainement pas une subjectivation : elle souligne l'appartenance étroite de l'auteur en question à un réseau déterminé et donne une certaine place à ce réseau au sein de la République des Lettres.

Remarques finales

Du point de vue de la critique, une fois ce geste attributif effectué, le texte se retrouve *de facto* introduit dans une communauté interprétative présélectionnée. Si *La Princesse de Clèves* paraît anonymement, on s'écrit, dans les correspondances de l'époque, pour partager le soupçon que c'est La Rochefoucauld, La Fayette ou peut-être les deux qui l'ont commise. De même pour *la Princesse de Montpensier*, que Huet présente à sa sœur comme une œuvre de Lafayette. Lafayette et La Rochefoucauld sont à peu près interchangeable : ce qui est important, c'est de délimiter le lieu de la production pour délimiter un mode d'interprétation. Sortie de ce qui tient lieu de salon à Lafayette, *La Princesse de Clèves* devrait être marquée par un certain pessimisme, si ce n'est de janséniste, du moins de moraliste, et les lecteurs du *Mercur Galant* ne se trompent pas sur le caractère exceptionnel de la nouvelle.

Les conceptions romantiques et les oppositions qu'elles ont suscité au sein de la théorie littéraire à partir des années 1970 ont laissé le texte, dans son rapport avec le nom d'auteur qui souvent l'accompagne, face à un choix souvent peu productif : soit le texte serait l'expression purement personnelle d'une conscience inspirée, qui par sa spécificité conquerrait la transcendance artistique d'une œuvre littéraire, soit cette même transcendance artistique serait le produit d'une diffusion perpétuelle du texte dans un monde de discours sans limite clairement définie, en cela radicalement différent, parce que littéraire, des discours du commun. Pour être opposées, ces deux conceptions ont cependant un cadre commun : celui d'une expérience de l'œuvre littéraire radicalement différente de l'expérience commune et, par conséquent, la délimitation, pour la littérature, d'un espace qui ne soit pas inclus dans l'espace social. Or, la sociologie de la littérature et la nouvelle histoire littéraire, avec des perspectives différentes, contestent depuis plus de vingt ans désormais ce point de vue encore hégémonique au sein des études littéraires.

Une partie de l'entreprise de redéfinition théorique du rôle de l'auteur, en tant qu'instrument discursif, dans la construction des imaginaires du texte et de l'œuvre peut reposer sur un examen à nouveaux frais des contextes historiques de production des œuvres à l'âge classique. Si la théorie littéraire contemporaine se replie de plus en plus volontiers sur les œuvres également contemporaines, les siècles qui précisent le sacre de l'écrivain tel qu'il a été décrit en lien avec l'avènement d'une esthétique du texte sont propices au recul critique que ce travail conceptuel exige. Il existe ainsi une alternative au sujet créateur et à la conscience d'auteur, une alternative que le geste attributif *a posteriori* signale nécessairement,

puisqu'il fonctionne, la plupart du temps, sur des œuvres non publiées ou laissées anonymes. Cette alternative, c'est celle de la conscience réticulaire des textes, sur la compréhension qu'une œuvre occupe, dans l'espace des lettres, une position semblable à celle de son auteur dans l'espace social : le geste attributif crée ainsi des généalogies et des groupes. C'est un geste qui ménage l'interprétation, mais qui le fait non en soulignant l'irréductible spécificité d'un texte, mais au contraire en procédant à une inclusion théorique de ce texte dans d'autres ensembles ; paradoxalement, l'attribution *a posteriori* est donc une entreprise de regroupements des œuvres et de mise en comparaison. Au sujet créateur se substitue une collectivité productrice et interprétante des textes et à la conscience d'auteur, la conscience d'un groupe c'est-à-dire, au niveau personnel, d'une situation sociale qui connecte à des enjeux stratégiques et techniques clairement délimités.

François-Ronan Dubois
Université Stendhal — Grenoble 3