



HAL
open science

Pour une apologie de l'anonymat (Littérature espagnole du Moyen-âge et du Siècle d'Or)

Elvezio Canonica

► **To cite this version:**

Elvezio Canonica. Pour une apologie de l'anonymat (Littérature espagnole du Moyen-âge et du Siècle d'Or). La signature. Regards croisés autour d'une pratique sémiotique millénaire, 2011. hal-03284653

HAL Id: hal-03284653

<https://hal.science/hal-03284653>

Submitted on 12 Jul 2021

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.

Pour une apologie de l'anonymat

Elvezio CANONICA

ERPI EA 3656 - Université de Bordeaux 3

« Si j'ai choisi l'anonymat, c'est une manière de m'adresser plus directement à l'éventuel lecteur, le seul personnage ici qui m'intéresse : Puisque tu ne sais pas qui je suis, tu n'auras pas la tentation de chercher les raisons pour lesquelles je dis ce que tu lis; laisse-toi aller à te dire tout simplement : c'est vrai, c'est faux. ça me plaît, ça ne me plaît pas. Un point, c'est tout. »

— *Le philosophe masqué* (entretien anonyme avec C. Delacampagne), *Le Monde*, n° 10945, 6 avril 1980 : *Le Monde-Dimanche*, pp. I et XVII.

Dans cette contribution, je ne prétends pas faire une typologie des différentes formes d'anonymat : mon objectif, plus modeste, est celui d'essayer de rendre l'effet qu'une œuvre anonyme produit sur le lecteur, de voir si, comme le prétend le philosophe anonyme cité en exergue, l'anonymat peut être une forme plus intense de communication avec le lecteur.¹ Mes exemples seront tirés essentiellement de la littérature en langue espagnole, avec quelques exceptions remarquables. La littérature de langue espagnole, en effet, est particulièrement riche en œuvres anonymes. Je dirais même plus : une des richesses de la littérature de langue espagnole réside précisément dans l'anonymat de plusieurs de ses œuvres, qui sont parfois des vrais chefs-d'œuvre. Toutes les littératures prennent leurs sources dans des œuvres anonymes, des sagas fondatrices (comme le *Gilgamesh*), les légendes et les mythes qui, par définition, sont anonymes. Ce n'est que progressivement, et de façon parfois involontaire, que les noms des auteurs de telle ou telle autre œuvre nous sont parvenus. Ceci peut être dû à la récupération d'une parole dont l'auteur n'a pas considéré important qu'elle fût consignée par écrit, et encore moins accompagnée de sa signature. Je pense, bien évidemment, aux œuvres de Platon, qui nous restituent la pensée de Socrate, bien que le philosophe de l'Académie ait ressenti une certaine méfiance envers l'écrit, « qui fige la pensée et la fait tomber dans cet état entre toutes les mains »². C'est pourquoi, écrit Platon, « tout homme sérieux se gardera bien de traiter par écrit de questions sérieuses et de livrer ainsi ses pensées à l'envie et à la bêtise de la foule ». Cela tient à la conception que Platon se faisait de la pensée et de sa

¹ Pour une typologie de l'anonymat, dans le domaine francophone, voir l'ouvrage collectif de M. Leca-Tsionis – N. Jacques-Lefèvre (eds.), *Ecriture, identité, anonymat de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Presses de Université de Nanterre, 2007. Dans le domaine philosophique, cf. J. Dugnoille, *Le désir d'anonymat chez Blanchot, Nietzsche et Rilke*, Paris, L'Harmattan, 2005.

² Je reprends ici des idées et des exemples développés par Lucien Jerphagnon dans son livre admirable : *Histoire de la pensée, d'Homère à Jeanne d'Arc*, Paris, Tallandier, 2009. (pp. 111-114).

transmission : « penser c'est, pour l'âme, dialoguer, s'adresser à elle-même les questions et les réponses, passant de l'affirmation à la négation » (*Théétète*, 189b). Dès lors, Platon estime que les hautes questions auxquelles il s'applique ne sont guère justiciables de l'écrit : « Là-dessus, dit-il, il n'y a pas d'écrit qui soit de moi, et il n'y en aura jamais non plus : effectivement, ce n'est pas un savoir qui pourrait, comme les autres, se mettre en propositions, mais c'est le résultat d'une familiarité répétée avec ce qui constitue la matière même de ce savoir, le résultat d'une existence qu'on partage avec elle ; soudainement, comme s'allume une lumière lorsque jaillit la flamme, ce savoir-là se produit dans l'âme et désormais s'y nourrit tout seul, de lui-même » (*Lettre VII*, 341 c-d). C'est cette conception qui explique le choix du dialogue, de la parole alternée, où Socrate apparaît en tant que représentant de l'âme qui pense. Une autre figure, souvent comparée à Socrate, est celle de Jésus de Nazareth, dont les paroles et les gestes nous sont parvenues par l'intermédiaire des quatre évangélistes, qui ont fait œuvre d'historiens pieux. Là encore, le fait que le même récit soit rendu par quatre versions différentes, pose le problème de l'*auctoritas*, donc de la signature: bien que les noms des quatre évangélistes nous soient connus, il n'en reste pas moins qu'ils écrivent un même texte à quatre voix, ce qui possède une signification théologique tout à fait spécifique au christianisme, mais qui plonge ses racines dans la conception platonicienne de la pensée et de sa pratique dans le dialogue³.

Après cette brève introduction, que l'on pourrait sans doute compléter par d'autres exemples, je vais me pencher sur quelques textes majeurs de la littérature espagnole qui portent le sceau de l'anonymat. L'histoire de la littérature espagnole est marquée, peut-être davantage que d'autres, par une forte présence de la dimension folklorique : dès son balbutiement, les œuvres qui nous sont parvenues sont pour la plupart, anonymes. Je pense en particulier aux premiers poèmes lyriques de toute la Romania, les fameuses *jarchas* mazarabes, qui remontent, pour certaines d'entre elles, au X^e siècle. Depuis leur découverte en 1948, lors des fouilles qui aboutiront à la trouvaille des manuscrits de Qumran, l'histoire de la poésie lyrique occidentale a été totalement bouleversée. En effet, on s'est rendu compte que sous des graphies arabes ou hébraïques se cachaient des paroles d'un dialecte d'origine néolatine, le mozarabe. Issues du peuple, les *jarchas* sont le précédent le plus important d'une forme typiquement espagnole, également anonyme « par définition », dans sa première étape, tout au moins, les *romances*. Il s'agit là d'une forme poétique déjà bien structurée, en vers octosyllabes et faisant rimer par assonance les vers pairs. Leur relation avec une exécution musicale, chantée avec un accompagnement instrumental ne fait pas de doute, bien que la plupart des partitions soient perdues. Mais ce lien entre l'anonymat et l'exécution musicale est encore très présent chez des auteurs du plein Siècle d'Or, comme Lope de Vega ou Cervantès. Dans leurs œuvres narratives, des prosimètres, lorsqu'un personnage déclame un *romance* ou un *sonnet*, souvent l'auteur n'utilise pas le *verbo dicendi* mais ce que l'on pourrait appeler le *verbo cantandi*. Bien qu'à cette époque l'anonymat de ces œuvres chantées ne soit plus de mise, son exécution musicale est un moyen pour en rendre l'illusion. Pour revenir aux premiers siècles de la littérature en langue espagnole, nous trouvons une série d'œuvres

³ On se référera également à l'article de André Laks, « Qu'importe qui parle : sur l'anonymat platonicien et ses antécédents », dans : R. Chartier – C. Calame (eds.), *Identités d'auteurs dans l'Antiquité et la tradition européenne*, Grenoble, J. Million, 2004.

majeures qui sont anonymes : je citerai en premier le *Cantar de Mio Cid*, rédigé vers 1140 selon la thèse traditionnelle, qui a été remise en question pour une date plus tardive, vers la fin du XII^e s. Voilà une œuvre, d'une ampleur considérable (plus de 3700 vers) et d'une force poétique tout à fait extraordinaire dont nous ignorons l'auteur, car cela était considéré sans doute comme secondaire : seul le nom du copiste est cité, un certain Per Abbad qui s'introduit à la fin de l'œuvre pour nous dire qu'il a terminé de la copier, et demande à son auditoire de récompenser son effort avec un verre de vin ou quelques pièces. Le cas de l'anonymat du *Cid* doit être compris dans le contexte de la transmission particulière du poème, qui était récité dans les places publiques par des jongleurs. On a d'ailleurs forgé pour ce type de littérature à diffusion orale l'étiquette critique de *mester de juglaría* pour la différencier de la littérature à caractère dévot, ou écrite par des clercs, qui reçoit le nom de *mester de clerecía*. L'anonymat du *Cid*, vu sous l'angle de notre « philosophe anonyme » permet de mettre en valeur la figure de l'auditeur, à qui les vers, regroupés en laisses, sont adressés. C'est un auditeur également anonyme, auquel l'auteur s'adresse souvent pour solliciter son attention, à travers la voix et la déclamation du jongleur. Nous sommes au début de la *Reconquista*, et l'effet choral que produit ce double anonymat ne peut que servir l'ardeur et l'unité des chrétiens engagés dans cette entreprise⁴.

Nous faisons un saut de presque trois siècles, quoique dans l'intervalle les œuvres anonymes y soient nombreuses, pour nous arrêter sur un cas particulier d'anonymat qui touche à une œuvre que la critique est unanime à considérer comme l'un des trois chefs-d'œuvre que la littérature espagnole a léguée à la littérature universelle, avec le Quichotte et le don Juan : *La Celestina*. Publiée en plusieurs étapes, une première fois en 1499, dans une version en 16 actes, elle trouve sa forme pleine en 21 actes dans l'édition de Tolède de 1501, où elle reçoit le titre définitif de *Tragicomedia de Calixto y Melibea*. Le titre courant avec laquelle elle est connue, *La Célestine*, est plus tardif et s'explique par la traduction française, qui choisit de mettre le personnage de la maquerelle au premier plan, et d'en faire la protagoniste, ce qui justifie les honneurs du titre. Si nous nous penchons sur cette œuvre, que toutes les histoires littéraires attribuent à un auteur précis, Fernando de Rojas, c'est parce qu'elle présente une forme d'anonymat assez particulier et révélateur. En effet, Rojas n'est pas l'auteur de l'œuvre intégrale, car il ne fait que continuer une ébauche, qui correspond au premier acte, d'un auteur anonyme, dont la critique a cherché à percer le secret en proposant plusieurs noms. Rojas est donc un continuateur avant d'être un auteur. D'autant plus qu'il n'a jamais publié l'œuvre sous son nom, conscient du fait que l'idée de départ ne lui revenait pas. Mais il ne voulait pas, malgré tout, passer totalement inaperçu, car son apport est tout à fait capital : il a tout de même composé les 20 actes suivants... Pour sortir de cette impasse, Rojas a recours au stratagème des vers acrostiches, qu'il utilise dans une pièce préliminaire en vers, qu'il intitule : « L'auteur, en s'excusant pour les erreurs contenues dans cette œuvre qu'il écrivit, argumente contre lui-même et compare ». En réunissant les premières lettres de chaque vers nous lisons en entier non seulement le nom de l'auteur, mais également sa profession et son lieu d'origine : « El bachiller Fernando de Rojas acabó la comedia de Calysto y Melybea y fue nascido en la Puebla de Montalbán ». (Le bachelier F. de R. a

⁴ Pour cette période de la Romania médiévale, on consultera l'ouvrage de A. Barbieri-A. Favero-F. Gambino-F. Brugnolo, *L'eclissi dell'artefice : sondaggi sull'anonimato nei canzonieri medievali romanzi*, Alessandria, ed. Dell'Orso, 2002.

complété la comédie de Calixte et de Mélibée et il est né dans la P. de M.). On retrouve, dans cette façon d'escamoter une identité, tout en la rendant publique pour des lecteurs avertis, une pratique courante au Moyen Age pour faire connaître le caractère précaire et incomplet d'une signature⁵. Néanmoins, Rojas avait dû bien cacher son jeu, car à la fin de l'œuvre, le correcteur, Alonso de Proaza, un humaniste, n'a pas résisté à la tentation de dévoiler au grand jour le secret caché dans les vers acrostiches, pour que tous les lecteurs connaissent le nom de l'auteur de l'œuvre qu'ils ont entre les mains. Ceci est tout à fait significatif, car il n'est pas sans importance que le correcteur qui effectue ce dévoilement soit précisément un « humaniste ». En effet, nous sommes à une époque charnière, la fin du Moyen Age et le passage à la Renaissance et à l'Humanisme, où l'individu prend peu à peu une place toujours plus centrale, d'où la nécessité de rompre l'anonymat, que l'auteur lui-même avait déjà tenté de faire, de façon cryptée, et que le correcteur ne peut plus supporter.

Une autre forme d'anonymat qui a marqué la littérature en langue espagnole est représentée par la tradition paronymique : les proverbes, les sentences, les dictons, les maximes, les adages, etc. Anonyme par définition, issue du peuple, cette tradition traverse et nourrit toute la littérature de la péninsule ibérique, dans une mesure peut-être plus prononcée que dans d'autres traditions littéraires. Cela tient au fait que ce trésor a fait office, à l'époque de l'Humanisme et de la Renaissance, d'*auctoritas* face aux modèles importés de l'étranger, notamment de l'Italie. Ceci est bien visible dans une des premières œuvres critiques qui portent sur la langue espagnole, le *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés, écrit dans les environs de Naples entre 1535 et 1536, même si l'œuvre est demeurée inédite jusqu'en 1737, où elle est publiée comme anonyme. En reprenant le modèle platonicien, l'écrivain espagnol fait circuler la parole entre interlocuteurs italiens et espagnols, dans un effort de comparaison entre les deux langues et les deux traditions littéraires. Les Italiens demandent à Valdés (qui est également le nom du personnage espagnol du dialogue) comment se fait-il qu'en Espagne il n'y ait pas d'autorités en matière littéraire, comme c'est le cas en Italie, grâce à l'œuvre des « trois couronnes » du *Trecento* : Dante, Pétrarque et Boccace. Valdés répond que pour l'Espagne la véritable autorité en matière linguistique et littéraire est représentée par la tradition parémiologique, en insistant tout particulièrement sur son anonymat : « Pero, para considerar la propiedad de la lengua castellana, lo mejor que los refranes tienen es ser nacidos en el vulgo »⁶ (« Pour prendre toute la mesure de l'excellence de la langue castillane, ce que les proverbes ont de plus important est d'être nés dans le peuple »). L'importance de cette tradition d'origine populaire, à laquelle se mêle parfois celle d'origine savante (les sentences et maximes des auteurs classiques) n'est plus à démontrer dans l'histoire de la littérature espagnole. Qu'il nous suffise de faire un saut rapide jusqu'au *Quichotte* (1605-1615), où cette tradition s'épanouit, notamment grâce à l'invention du personnage de Sancho, qui en fait un usage presque exclusif. Mais on constate qu'elle est également thématifiée par Cervantès, qui s'interroge précisément sur sa valeur d'autorité. Or, il serait totalement injuste d'attribuer au narrateur un quelconque mépris pour la soi-disante ignorance de Sancho, car si ce dernier n'a

⁵ Cf. Maria Rosa Lida de Malkiel: “el hecho de callar Fernando de Rojas su nombre y dejarlo asomar luego en el acróstico (...) es una práctica medieval frecuente en imitadores y refundidores para dar a conocer su incompleta autoría” (*La originalidad artística de la Celestina*, Buenos Aires, 1962, p. 15).

⁶ Cf. Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua*, ed. Cristina Barbolani, Madrid, 1990⁴. Cátedra, Letras Hispánicas, n. 153, p. 127.

pu apprendre à lire et à écrire, il possède sa propre sagesse, qui se traduit par la grande richesse des proverbes qu'il connaît et qu'il utilise, même si pas toujours à bon escient. Il s'agit d'un trésor de sentences qui ont été transmises oralement de génération en génération et qui remplacent la culture véhiculée par le support de l'écrit chez ceux qui n'ont pas eu accès à l'éducation scolaire. Et nous verrons bien que, malgré son analphabétisme, Sancho fera un très bon gouverneur (quoique éphémère) de son « île Barataria », grâce précisément à ce socle de culture orale qu'il saura mettre à profit afin d'instituer une forme de gouvernance basée sur la justice et la charité. Encore une fois, nous assistons à une conduite qui découle d'un cadre théorique, même s'il n'est pas écrit, et qui est en accord avec lui. En d'autres mots : Sancho *incarne* les valeurs prônées par les proverbes et les sentences populaires, il n'y a pas chez lui de dissociation entre l'idée et l'action, tout analphabète qu'il est. On voit bien ici, je crois, toute la critique qu'implique ce point de vue, car, par la réciproque, Cervantès nous dit que ce n'est pas parce qu'on sait lire et écrire qu'on agit automatiquement en accord avec ces valeurs. De la même manière qu'il déplore le fait que Sancho ne sache pas lire et écrire, don Quichotte ne rejette pas en bloc la sagesse populaire contenue dans les proverbes de Sancho. Nous en avons un exemple lorsque Sancho, pour répondre à son maître, enchaîne une série impressionnante de proverbes, qui finissent par ne plus avoir aucune pertinence avec le discours qu'il prétendent expliquer. C'est ce que lui reproche don Quichotte : « Maudit de Dieu, sois-tu, Sancho ! ...soixante mille démons te puissent emporter, et toi et tes proverbes ! Il y a une heure que tu es à les enfilet et à me mettre avec chacun à la question (« dándome con cada uno tragos de tormento »). Néanmoins, don Quichotte ressent une certaine admiration pour cette facilité à accéder d'une façon si naturelle et spontanée à ce type de sagesse, qui s'est déposée chez Sancho sans le passage par l'écriture ni la lecture, et que sa seule mémoire est capable de mobiliser à tout moment. C'est pourquoi, il demande à son écuyer : « Mais dis-moi, ignorant, d'où est-ce que tu le tires ? Comment les *applies*-tu, sans cervelle que tu es ? Quand j'en veux alléguer quelqu'un et l'appliquer comme il faut je sue d'ahan, comme si je creusais la terre ? » (« bien sudo y trabajo como si cavase »). Ce qui est important, dans cette réplique, c'est surtout le verbe « appliquer », c'est-à-dire savoir utiliser le proverbe à bon escient, le faire correspondre exactement à la situation pour en faire sortir sa valeur essentielle. La réponse de Sancho est on ne peut plus claire : « Parbleu, monsieur notre maître, ... Votre Grâce se plaint de bien peu. A qui diable cela peut-il faire du mal que je me serve de mon bien (« de mi hacienda »). Je n'en possède nul autre ». Et voilà que quatre autres proverbes pointent à sa langue, mais cette fois-ci, pour ne pas énerver son maître, il ne les dit pas. Cela ne fait que réveiller la curiosité de don Quichotte, qui, malgré son opinion défavorable des proverbes, aimerait bien connaître ces quatre-là, mais c'est surtout pour voir comment Sancho les « applique ». C'est donc une leçon que Cervantès nous donne : il veut mettre à l'épreuve son écuyer qu'il vient de traiter d' « ignorant », croyant posséder un atout, car il est convaincu que les quatre proverbes que Sancho voulait prononcer n'avaient rien à voir avec le contexte. Il les écoute attentivement et, devant la pertinence de l'application, il paraît vaincu. Mais il n'a pas dit son dernier mot. En effet, le dernier proverbe cité par Sancho, (« más sabe el necio en su casa que el cuerdo en la ajena » - « un fou en sait plus dans sa maison qu'un sage dans celle d'autrui »), s'il s'applique bien à sa situation de gouverneur analphabète mais qui, en concentrant tous les pouvoirs se sent intouchable, n'en contient pas moins une contre-vérité qui tient précisément au rôle de l'éducation. C'est cet argument que

don Quichotte utilise pour avoir l'impression d'avoir remporté la joute verbale, malgré tout : « Pour cela non, Sancho, ...car le fou dans sa maison ni dans celle d'autrui ne sait rien, d'autant que nul bâtiment de sagesse n'est assuré sur le fondement de la folie » (« sobre el cimientto de la necedad no asienta ningún discreto oficio »). Et il ajoute aussitôt, pour couper court : « Mais laissons cela, Sancho ».

Mais revenons aux œuvres proprement anonymes, et arrêtons-nous un moment à considérer le texte qui a donné naissance à un nouveau genre littéraire, le roman picaresque, notamment le premier en absolu, le *Lazarillo de Tormes*. Ce court récit, écrit à la première personne, apparaît sans le nom de l'auteur dès 1554, année qui verra la publication de deux autres éditions, un signe clair de son succès. Jusqu'à nos jours, la polémique a fait rage autour du supposé auteur de cette œuvre géniale, qui a été attribué à une bonne demi-douzaine d'auteurs tout au long des siècles. On est même allé, comme l'a fait Rosa Navarro, à publier le texte avec le nom de celui qu'elle croit être son véritable auteur, Alfonso de Valdés⁷. Récemment, une spécialiste en paléographie, Mercedes Agulló, a ressorti une attribution ancienne, celle de Diego Hurtado de Mendoza, en se basant sur la découverte d'une liasse contenant des corrections pour une édition du *Lazarillo* appartenant à celui qui fut l'exécuteur testamentaire de Hurtado de Mendoza et qui avait publié l'œuvre dans une version expurgée en 1573⁸. Or, les choses ne sont pas si simples, et cette découverte montre bien qu'il n'est pas possible d'en déduire que l'auteur était Diego Hurtado de Mendoza. Mais en même temps, cette précipitation montre bien un trait de notre époque, toujours avide de noms, de signatures, de droits d'auteurs. L'anachronisme, dans le cas présent, n'en est que plus flagrant. Si on considère les choses avec un minimum d'impartialité, force est de constater que l'œuvre, plutôt qu'anonyme, est apocryphe, car le nom de l'auteur y figure dès la couverture : c'est la vie de Lázaro de Tormes écrite par lui-même. Sauf que tout paraît indiquer que cette attribution est fautive, bien qu'une grande partie de l'attrait du livre avait consisté à le faire passer comme une œuvre réelle d'un Lázaro historique. En réalité, étant donné que l'auteur coïncide avec le narrateur, et celui-ci avec le personnage, Lázaro, il s'agit-là de la première autobiographie fictive de la littérature espagnole, qui prend la forme d'une lettre que Lazarillo, un pauvre gueux, écrit à une personne de haut rang (« vuestra Merced », « Vôte Grâce »), qui la lui aurait demandée afin d'éclaircir une affaire (« el caso »). Il s'agit d'expliquer clairement que Lázaro est bien marié à la bonne du curé pour faire taire les mauvaises langues qui murmurent d'un possible ménage à trois. Mais cela le lecteur ne l'apprend qu'à la fin du livre, ce qui lui permet de faire la jonction avec le prologue, dans lequel Lázaro expose les motivations qui l'ont amené à écrire le récit de sa vie depuis le début, sans se limiter seulement à « l'affaire » et ce, « pour que ceux qui ont hérité d'une noble condition, considèrent combien peu leur est dû, car envers eux Fortune s'est montrée partielle, et combien plus ont fait ceux à qui elle fut contraire, par force et industrie, pour conduire leur barque à bon port »⁹. Toutefois, si on considère la nature de ce « bon port » auquel parvient Lázaro à la fin de son récit, il y a de quoi être perplexe : il est devenu crieur

⁷ Ed. Octaedro, Barcelona, 2003.

⁸ Cf. Mercedes Agulló y Cobo, *A vueltas con el autor del Lazarillo*, Madrid, Calambur, 2010. La réaction de Rosa Navarro ne s'est pas fait attendre : « Diego Hurtado de Mendoza está de moda », dans : *Clarín*, n. 86, marzo-abril 2010, pp. 85-86.

⁹ Je cite de la traduction française de Bernard Sésé, Paris, Garnier Flammarion, 1994, p. 87.

public de vins, une charge certes royale, comme il l'avait souhaité, mais la plus infime et la moins reluisante de toutes. En outre, il est évident qu'il est cocufié par l'archevêque, avec lequel il doit partager sa femme, ce qui a été probablement le prix à payer pour atteindre cette situation peu enviable. On le voit, le point de vue de l'auteur est critique, et est marqué du sceau d'un certain déterminisme : un individu de basse extraction comme Lazaro ne peut pas monter dans l'échelle sociale, sauf à descendre à des compromis infamants pour atteindre une situation juste un peu moins précaire, mais tout aussi déshonorante. Est-ce une position de critique sociale, ou bien s'agit-il d'une condamnation de cette classe des « pícaros », qui prétendent obtenir une situation sociale malgré leur origine infame ? Celle-ci sera la solution d'un Quevedo, dans son *Buscón*, une œuvre que son auteur, dont le nom figure pourtant dans la *princeps* de 1626, n'a d'ailleurs jamais voulu reconnaître comme sienne. Pour revenir au *Lazarillo*, on est en droit de se demander quel auteur se cache-t-il donc derrière le personnage qui dit « je » ? L'anonymat dans ce cas précis peut s'expliquer par la critique, parfois virulente, que l'œuvre contient envers le clergé ainsi qu'à la société de son époque. Si on peut comprendre aisément que l'auteur ait voulu rester anonyme, néanmoins, ce faisant, il a enrichi d'une façon extraordinaire la portée de son œuvre. Car, si on considère le texte comme émanant tout entier du seul point de vue de Lázaro, y compris le personnage qui s'exprime à la première personne dans le prologue, cela en fait une véritable autobiographie fictive qui pousse à l'extrême la théorie de la vraisemblance artistique. A vouloir à tout prix renfermer cette structure extraordinairement moderne dans les carcans d'une signature, on finirait, je crois, par en réduire la portée. En d'autres mots : l'ambiguïté recherchée par son auteur (qui, du fait de l'anonymat, laisse planer le doute quant à ses convictions et à son idéologie), ne serait-elle pas réduite par l'attribution ferme à un auteur concret, sue lequel la critique s'abatrait pour en déterminer les circonstances vitales et humaines qui ont conduit à l'écriture de l'œuvre ? Comme l'affirme Alberto Blecua, l'un des meilleurs connaisseurs modernes de l'œuvre, « la propia constitución de la obra la hace ambigua, polisémica, como bien ha visto la crítica, y por lo tanto susceptible de interpretaciones diversas »¹⁰. (« C'est la constitution même de l'œuvre qui la rend ambiguë, polysémique, ainsi que la critique l'a bien vu, et partant, susceptible d'interprétations diverses »). Cette diversité, cette richesse, ne serait-elle pas réduite et appauvrie si on connaissait le nom de l'auteur, sa signature ? Je le crois, pour ma part, même si je conçois parfaitement que l'ambiguïté puisse exister également dans des œuvres à attribution sûre, dûment signées. Mais, on le voit, dans ce cas le débat est plus restreint, et n'atteint pas ce degré d'universalité que possède l'œuvre anonyme.

J'aimerais, pour conclure, m'attarder quelques instants sur une variante de l'anonymat, que j'ai déjà en partie évoquée à propos du *Lazarillo* : l'œuvre apocryphe. Nous sommes là devant un procédé littéraire différent à bien des égards de l'anonymat, car dans ce cas l'auteur se cache (pour reprendre le sens étymologique) derrière une identité fictive. Le résultat est le même : nous ne connaissons pas le véritable auteur, mais au lieu de rester anonyme, ce dernier se choisit un pseudonyme, et donc livre une œuvre signée. La différence est de taille, et il faudrait établir une histoire de l'usage des pseudonymes pour connaître à quelles époques ils ont été les plus employés. Je ne prétends pas intervenir dans ce débat, que d'autres illustres spécialistes pourront contribuer à éclaircir, mais je ne serais pas étonné que le pseudonyme

¹⁰ Ed. Clásicos Castalia, n. 58, Madrid, 1975, p. 34.

soit une pratique relativement moderne, lorsque la signature est désormais devenue une instance obligatoire dans la transmission de l'œuvre. Si je m'attarde sur ce phénomène de l'œuvre apocryphe c'est que, dans la littérature espagnole du Siècle d'Or, nous avons deux grands chefs d'œuvre, d'auteurs connus et reconnus, appartenant à la même génération, le *Quichotte* de Cervantès et le *Guzmán de Alfarache*, roman picaresque de Mateo Alemán, qui ont vu leurs œuvres doublées par des continuations apocryphes. Cela est dû en grande partie au genre littéraire choisi, le roman, qui à cette époque était souvent composé en plusieurs parties. Chez Cervantès, on peut dire que l'auteur s'est fait prendre à son propre piège car, en accord avec les livres de chevalerie, qu'il voulait dénoncer en les parodiant, il commet l'imprudence de promettre, à la fin de la première partie du *Quichotte* (1605) une continuation dans une deuxième partie, comme cela était courant dans les romans de chevalerie. Qu'il s'agisse d'un jeu littéraire, et non d'une volonté affichée par l'auteur de vraiment écrire une suite, nous le révèlent les poèmes qui concluent le *Quichotte* de 1605, qui sont une série d'épithètes retrouvés sur la tombe du chevalier de la Triste Figure, qui doit donc être considéré comme mort, même si cette mort n'est pas racontée dans le récit. Au contraire, Cervantès laisse planer le doute, en annonçant l'existence d'une continuation possible de l'œuvre, mais dont on aurait perdu les documents. C'est de cette situation quelque peu confuse que va tirer parti un auteur, qui se fait nommer Alonso Fernández de Avellaneda, pour composer et publier en 1614 la continuation du *Quichotte* de 1605. L'opération d'Avellaneda s'explique avant tout par le grand succès qu'avait connu l'œuvre originale de Cervantès, dès sa parution en 1605 : il y avait là, à n'en pas douter, matière à profiter d'un succès de librairie qui ne demandait qu'à être renouvelé. A ceci s'ajoute le fait que la vie de Cervantès, à partir de 1605, n'a pas été un long fleuve tranquille, bien au contraire. Ceci explique le fait qu'il ait tardé à composer sa deuxième partie, une œuvre qu'il commence à composer avant la sortie de l'apocryphe, mais que cette circonstance éditoriale va accélérer et finit par infléchir notablement la structure de la deuxième partie authentique, qui paraîtra en 1615. On ajoutera à tous ces éléments le fait que, juridiquement, le privilège (on parlerait aujourd'hui de droit d'auteur), était de dix ans pour le royaume de Castille, ce qui explique que la continuation apocryphe ait été publiée à Tarragona en 1614 (donc à un an près) donc dans le royaume de la Couronne d'Aragon. Il s'agit d'un des cas les plus passionnants, je crois, de toute la littérature universelle. Voilà qu'un auteur de la taille d'un Cervantès apprend, alors qu'il est sur le point de terminer sa deuxième partie, qu'un auteur qui se cache derrière un pseudonyme lui a volé la vedette en publiant une continuation de son propre roman qui est, de toute évidence, très inférieure à l'original. Au lieu d'intenter un procès à l'usurpateur, chose qu'il ne pouvait pas faire, car le livre n'avait pas été publié en Castille, il a l'idée de génie de thématiser cette circonstance dans son œuvre. Il imagine une situation (II, 59) où, dans une auberge, don Quichotte et Sancho entendent une conversation dans laquelle il est question d'une œuvre appelée « Deuxième partie de don Quichotte de la Manche ». Voilà que les deux personnages de Cervantès apostrophent les voisins de table, et leur font part de leur identité, c'est-à-dire qu'ils sont les vrais personnages de l'histoire, et non pas de celle dont les hôtes discutent. Face à la comparaison entre l'original et la copie, ces derniers n'en sont que plus convaincus de la supériorité des premiers sur les seconds, en devenant ainsi les premiers critiques littéraires (au sens premier du mot) de l'œuvre apocryphe. Mais Cervantès pousse encore plus loin cette technique et dans un des derniers chapitres de sa

deuxième partie, il introduit un personnage qui apparaissait seulement dans l'œuvre apocryphe, don Alvaro Tarfe. Il le fait se rencontrer avec son Quichotte, qui lui fait avouer que son avatar ne ressemble pas du tout à l'original qu'il a face à lui, de même que le Sancho apocryphe n'est qu'une pâle copie du vrai Sancho qu'il a devant les yeux. L'auteur apocryphe est ainsi discrédité de l'intérieur même de l'œuvre originale, ce qui provoque aussi un changement sur le plan narratif, car le projet initial de don Quichotte, conformément à ce que laissait supposer la fin de la première partie, était de se rendre à Saragosse, pour participer à un tournoi de chevalerie. Lorsqu'il apprend que le Quichotte apocryphe s'y est déjà rendu, il décide de changer de cap, ce qui nous vaut les chapitres, sublimes, en terre catalane, qui culminent dans la plage de Barcelone, où don Quichotte est vaincu par le bachelier Sansón Carrasco, qui n'est autre qu'un ami et voisin de Monsieur Quijano, le nom civil de don Quichotte, et qui se fait passer pour le Chevalier de la Blanche Lune afin de le vaincre et de lui imposer un retour au village dans l'espoir d'une guérison. Autrement dit, l'œuvre apocryphe, une fois thématisée, influence d'une manière considérable la structure initiale de l'œuvre authentique, et par un heureux hasard, nous offre des chapitres tout à fait imprévus et qui sont parmi les meilleurs de toute l'œuvre de Cervantès. Mais il y a encore plus : un de meilleurs connaisseurs modernes en absolu du Quichotte, don Martín de Riquer, a cherché, comme beaucoup d'autres, à percer le mystère de l'identité de ce pseudo-Avellaneda, ce qui l'a amené à émettre une hypothèse qui est absolument fascinante, même si elle est peut-être fautive¹¹. Mais, comme on dit en italien « se non è vero, è ben trovato » (si ce n'est pas vrai, c'est bien inventé). Il a imaginé, à l'appui d'un grand nombre de documents historiques, que cet Avellaneda pourrait être à son tour un personnage que Cervantès fait apparaître dans sa première partie, sous un jour assez peu reluisant. Il s'agirait, d'après de Riquer, de Ginés de Pasamonte, un des forçats que don Quichotte libère de leurs chaînes dans la première partie (I, 22), et qui ne lui sont par reconnaissants, car non seulement ils s'enfuient sans aller rendre hommage à Dulcinée, ce qui était la seule condition que Don Quichotte avait posée pour leur liberté, mais ils le maltraitent et le frappent à coup de pierres. Notons d'ailleurs que le même Ginés réapparaît dans la deuxième partie authentique de Cervantès, dans un des chapitres initiaux de l'œuvre (II, 25-26), c'est-à-dire lorsque Cervantès n'avait pas encore eu vent de la publication de l'apocryphe. Sa présentation n'est guère meilleure : pour fuir la justice (qui le recherchait, suite à son évasion provoquée par don Quichotte dans la première partie de l'oeuvre), il se fait montreur de marionnettes, en se faisant appeler Maese Pedro, et se promène de village en village, déguisé et avec un œil recouvert, accompagné par un singe qui est censé révéler les choses passées et présentes (et non pas les futures, ce qui ne va pas sans une bonne dose d'ironie). C'est donc un escroc, qui se renseigne dans chaque village de quelque événement ou personnage du village suivant, ce qui lui permet de tromper les villageois, qui croient vraiment aux pouvoirs divinatoires du singe. Si on suit l'hypothèse de Martín de Riquer jusqu'au bout, l'auteur apocryphe se serait reconnu sous les apparences de Ginés de Pasamonte et aurait décidé de se venger du mauvais traitement subi en emboitant le pas à son rival par la composition de la deuxième partie. Cette hypothèse, vraiment fascinante, est d'autant plus crédible qu'un certain Jerónimo de Pasamonte (et non pas Ginés) avait été un personnage historique que Cervantès avait connu, avec lequel il avait eu maille à partir, et

¹¹ Cf. M. de Riquer, *Cervantes, Pasamonte y Avellaneda*, Barcelona, Sirmio, 1988.

qui avait écrit son autobiographie (texte que nous possédons), ce qu'affirme également le personnage de fiction Ginés de Pasamonte, le forçat condamné aux galères. En d'autres mots : voici que le recours à une forme particulière d'anonymat, l'utilisation d'un pseudonyme, produit des effets tout à fait étonnants et d'une grande richesse littéraire et critique, à la fois dans l'œuvre imitée ainsi que dans l'imagination créatrice de la critique littéraire moderne.

Quant au cas du *Guzmán de Alfarache*, les choses sont à la fois comparables et différentes. Ici aussi, nous assistons à une même usurpation d'une œuvre, la première partie du roman, publiée en 1599. Détail important : la mention de la « première partie » figure déjà dans le titre de l'œuvre de 1599, contrairement au cas du premier *Quichotte* de 1605. Voilà qu'en 1602 apparaît une deuxième partie apocryphe, attribuée à un certain « Matheo Luján de Sayavedra », une identité qui ne correspond à aucun personnage historique. Pour Mateo Alemán, l'auteur authentique, comme pour Cervantès, cette circonstance va bouleverser le cours de son œuvre, dont il avait déjà composé une partie, selon ses dires, en 1602, mais pas encore publiée. Dans le prologue de sa deuxième partie, Alemán avoue sa naïveté, et déclare qu'il lui faut désormais tout refaire, pour s'éloigner le plus possible de ce qu'il avait déjà écrit, ce qui signifie que l'auteur apocryphe en avait eu connaissance, pour en faire une sorte de plagiat. Néanmoins, les critiques qu'il adresse à l'auteur apocryphe laissent entendre que ce dernier n'avait eu qu'une connaissance indirecte de l'œuvre originale entamée, et avait décidé de la continuer par ses propres moyens, qui n'étaient visiblement pas très étendus. La solution qu'adopte Mateo Alemán est comparable à celle qu'adoptera Cervantès en 1615, et dans ce sens il faut en concéder à Alemán la priorité. Il décide de faire rentrer la fiction apocryphe dans la fiction originale, par le biais d'un personnage, qu'il appellera, de façon très explicite, Sayavedra, pour en faire un voleur. Mais pas n'importe quel voleur : c'est celui qui va usurper l'identité de Guzmán pour lui dérober tous ses biens. Lorsque Guzmán le retrouvera, il lui pardonnera mais en fera son valet (son « esclave », on disait à l'époque), en exerçant sur lui une telle autorité, qu'il provoquera chez Sayavedra un tel complexe d'infériorité qui finira par le pousser au suicide. On voit bien la modernité de cette solution : une vengeance toute littéraire de l'auteur sur le personnage, qui n'est pas sans rappeler des textes plus proches de nous, comme *Niebla* de Miguel de Unamuno (1915), ou bien certaines œuvres de Pirandello. Mais avant d'en arriver là, Sayavedra déclare qu'il avait un frère, qui s'appelait de son vrai nom Juan Martí, nom qu'il transforma en Mateo Luján, c'est-à-dire le nom de l'auteur apocryphe. Or, la critique historique a identifié ce Juan Martí comme un avocat valencien de l'époque, qui serait donc ainsi démasqué par l'auteur authentique qui transforme et dédouble son nom, en en faisant le frère de Sayavedra, dont nous apprenons seulement qu'il a erré en Castille et en Andalousie, où il fut très mal traité, et qu'il émigra aux Indes, où les choses tournèrent encore pire¹². Notons que c'est la même conclusion à laquelle parviendra Quevedo dans son *Buscón*. Voilà encore une fois toute la productivité et la modernité littéraires engendrées par une œuvre apocryphe, donc anonyme par excès, et non par défaut.

Pour terminer, je dirai que l'emploi de l'anonymat dans une tradition littéraire comme l'espagnole, aux racines judéo-chrétiennes très profondes, ne va pas sans un enracinement

¹² Je me base ici sur les considérations d'Edmond Cros dans son *Mateo Alemán : introducción a su vida y su obra*, Madrid, Anaya, 1971, pp. 40-45.

dans cet *humus*. Cela concerne non seulement les œuvres à caractère religieux (pensons seulement un instant au traité de l'*Imitatio Christi*, l'œuvre la plus lue dans la chrétienté après la Bible¹³), mais également aux œuvres profanes, comme on a vu. L'anonymat, dans ce sens, est l'aveu que l'auteur fait de l'insignifiance de son instance autoriale, de sa signature, car le vrai Auteur est le Créateur du ciel et de la terre, et le fait d'apposer à une œuvre une signature toute humaine pouvait être considéré, surtout à l'époque médiévale, comme un péché d'orgueil. C'est pourquoi en Espagne, plus qu'ailleurs, a prévalu la maxime latine : *Vox populi, vox Dei*.

¹³ Sur cette œuvre et son importance dans le domaine ibérique, cf. notre article : « La recepción y la difusión de la *Imitatio Christi* en la España del Siglo de Oro » (sous presse dans le prochain n. de la revue *Criticón*).