



# **Des auteurs honteux ? Éthique et pratique de l'auctorialité chez les romancières du XVIIème siècle**

Nathalie Grande

## **► To cite this version:**

Nathalie Grande. Des auteurs honteux ? Éthique et pratique de l'auctorialité chez les romancières du XVIIème siècle. Une histoire de la "fonction-auteur" est-elle possible ? : actes du colloque organisé par le Centre de recherche LiDiSa, Littérature et discours du savoir [et l'équipe de recherche SEMA, Système d'écriture du monde anglophone, Université Jean Monnet, Saint-Etienne], 11-13 mai 2000, E.N.S. Fontenay-Saint-Cloud, Publications de l'Université de Saint-Etienne, pp.125-140, 2001, Travaux de l'équipe SEMA, 2-86272-209-X. <hal-03877380>

**HAL Id: hal-03877380**

**<https://hal.science/hal-03877380v1>**

Submitted on 12 Dec 2023

**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.



HAL Authorization

**DES AUTEURS HONTEUX ?**  
**ÉTHIQUE ET PRATIQUES DE L'AUCTORIALITÉ**  
**CHEZ LES ROMANCIÈRES DU XVII<sup>e</sup> SIÈCLE**

Nathalie GRANDE

Les lexicographes attribuent au terme « auteur » deux étymologies concurrentes : une origine grecque (*autos*) insiste sur l'idée de cause, d'action, de création, tandis que l'étymon latin (*auctor*) fait de l'auteur celui qui apporte quelque chose en plus, celui qui augmente (*augere*), verbe dont dérive également le mot « autorité ». La conjonction de cette double étymologie ne pouvait au XVII<sup>e</sup> siècle que donner un prestige éminent au mot, et par conséquent à ce qu'il désignait. Par ailleurs, Furetière précise : « En fait de littérature, se dit de tous ceux qui ont mis un livre en lumière. Maintenant on ne le dit que de ceux qui en ont fait imprimer. » Or les romancières du XVII<sup>e</sup> siècle auxquelles j'ai choisi de m'intéresser -c'est-à-dire Mme de Lafayette, Mlle de Scudéry et Mme de Villedieu qui seront mes principaux exemples- ont toutes publié un et même plusieurs romans ; et pourtant elles ont entretenu avec l'auctorialité des rapports ambivalents. En effet leurs paratextes manifestent le plus souvent le souci de minorer la fonction-auteur, comme si un mot si prestigieux ne convenait ni à la nature de leurs écrits, ni à celle de leur sexe. Quelles tactiques auctoriales les romancières ont-elles donc mis en place pour **ne pas** assumer leur rôle d'auteur ? Quels effets ont pu produire ces tactiques sur la réception de l'oeuvre ? Enfin comment peut-on comprendre ces tactiques en regard de leur stratégie d'écriture et de carrière ?<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Qu'il nous soit permis de citer ici pour ne plus y revenir les deux chapitres que nous avons consacrés à la question de l'auteur dans *Stratégies de romancières*, Paris, Champion, 1999 : le chapitre X « Conquérir le nom d'auteur : les trois types de carrière » et le chapitre XI : « Signer et publier ».

## Les tactiques d'évitement

Assumer la qualité d'auteur ne va pas de soi pour les romancières du XVII<sup>e</sup> siècle comme le montre la pratique tellement courante de l'anonymat. Le défaut de légitimité générique qui pesait sur le roman -et qui dissuadait souvent aussi les romanciers de signer- se trouvait renforcer pour les femmes par un problème de bienséance : la « modestie naturelle du sexe », selon l'expression consacrée, interdisait aux femmes de participer à la vie publique, et quoi de plus public qu'une publication ? Mme de Lafayette présente ainsi l'exemple achevé d'un anonymat vigoureusement défendu, à tel point qu'aujourd'hui encore la question de l'attribution de l'oeuvre est reprise régulièrement<sup>2</sup>. En effet non seulement Mme de Lafayette n'a pas reconnu son oeuvre, mais elle a au contraire proclamé qu'elle n'en était pas l'auteur, par exemple dans cette lettre au chevalier de Lescheraine, secrétaire de Madame Royale, la duchesse de Savoie :

Un petit livre qui a couru il y a quinze ans et où il plut au public de me donner part<sup>3</sup>, a fait qu'on m'en donne encore à la *P. de Clèves* (sic). Mais je vous assure que je n'y en ai aucune et que M. de La Rochefoucauld, à qui on l'a voulu donner aussi, y en a aussi peu que moi ; il en fait tant de serments qu'il est impossible de ne le pas croire, surtout pour une chose qui peut être avouée sans honte.<sup>4</sup>

L'autre tactique visant le même objectif -refuser d'endosser la responsabilité de l'oeuvre- consiste dans la pratique de la pseudonymie. Chez les romancières du XVII<sup>e</sup> siècle, ce n'est pas un nom de fiction qu'elles inventent, mais souvent un nom de

---

<sup>2</sup> Le dernier exemple en date de la querelle autour de l'attribution de *La Princesse de Clèves* date du livre de G. Mouligneau, *Madame de Lafayette, romancière ?*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1980.

<sup>3</sup> Il s'agit de *La Princesse de Montpensier* (1662).

<sup>4</sup> Mme de Lafayette, *Correspondance*, Paris, Gallimard, tome II p.62-63.

famille qu'elles détournent. Ainsi Mlle de Scudéry ne signa aucune de ses oeuvres, mais ses principaux romans *Artamène ou le grand Cyrus* (1649-1653) et *Clélie, histoire romaine* (1654-1660) mentionnent sur la page de titre « Par M. de Scudéry, gouverneur de Notre-Dame de La Garde ». La précision inhabituelle du titre, plutôt honorifique qu'effectif, du frère de Madeleine ne devait laisser aucune ambiguïté sur l'attribution des oeuvres. Plus tard, après leur séparation (1656) et le décès de son frère (1667), Madeleine de Scudéry publia sans nom d'auteur et maintint comme Mme de Lafayette la fiction de sa non-auctorialité. Par exemple en envoyant un exemplaire d'auteur (!) de son *Discours de la Gloire* à son ami Huet, elle spécifie :

Je vous envoie un discours qui a été trouvé fort beau, et comme je le trouve digne de votre estime, je suis bien aise de vous l'envoyer afin que l'inconnu qui l'a fait ait la gloire de votre approbation.<sup>5</sup>

Mme de Villedieu ne procède pas différemment. En effet le nom sous lequel Catherine Desjardins est passée à la postérité n'est pas un nom légitime, mais le patronyme de celui qui fut son amant sans jamais être son mari, Antoine Boësset, sieur de Villedieu. Là encore le nom d'auteur est donc un nom d'emprunt.

Enfin une dernière tactique pour les romancières pour esquiver le statut d'auteur consiste à minorer systématiquement leur part de responsabilité dans l'acte d'écriture et la volonté de publication. La romancière s'abrite derrière l'excuse d'une exigence extérieure, en général celle du dédicataire, pour justifier l'existence de son oeuvre. Ainsi Mme de Villedieu dans l'épître à la duchesse de Nemours qui ouvre son roman *Carmente, histoire grecque* (1668) déclare :

Madame, l'idée que j'avais conçue des lumières admirables de votre esprit, la connaissance de la faiblesse du mien, et les noms fameux des personnes qui m'ont devancée dans le dessein que j'entreprends, ont été autant d'obstacles qui se sont opposés à la témérité de mon zèle ; et peut-être qu'ils

---

<sup>5</sup> Cité dans L. Pellissier, *Lettres inédites de Mlle de Scudéry à Pierre-Daniel Huet*, Paris, H. Leclerc, 1902.

m'auraient retenue dans un silence éternel, si les ordres de Votre Altesse Sérénissime n'étaient venus soutenir mon audace.<sup>6</sup>

Le texte d'accompagnement qui ouvre un autre de ses romans, *Les Mémoires de la vie d'Henriette-Sylvie de Molière*, se présente comme un fragment de lettre d'un auteur inconnu, qui confie les intérêts de son livre à son correspondant parce qu'il (ou elle) n'a ni l'envie ni le temps de s'en occuper, et qui se dépêche de terminer cette étrange préface en expliquant qu'on l'attend pour finir de déjeuner... Une telle présentation laisse logiquement penser au lecteur que la lettre a été écrite à la va-vite, entre deux plats, avec la plus grande désinvolture :

Je ne vais pas ainsi dans une ville où j'ai eu la folie de consentir qu'on me fit imprimer. Comme vous avez plus de prudence que moi, je vous laisse l'arbitre de tout ce qu'il faudra encore retrancher. Mais parlons d'autre chose : que votre libraire m'embarrasse avec ce qu'il me demande ! Est-ce qu'il ne peut rien faire sans cela ? Et puis de quoi veut-il que je lui compose une préface ; je n'ai plus rien à dire aux lecteurs, et j'ai tout dit en leur abandonnant la belle histoire que vous faites imprimer. D'ailleurs je ne vois pas que son livre exige une grande justification (...). Je suis bien aise de ce que vous me mandez qu'on le doit faire corriger par d'habiles gens ; prenez garde seulement que ces habiles gens-là ne soient pas trop sérieux, car cela leur aiderait à y trouver beaucoup plus de fautes, et on dit qu'il faut être badin pour lire les badineries, ou du moins, qu'il les faut lire en badinant pour y avoir plus de plaisir. Je finis car on m'attend pour achever de déjeuner. Adieu, Monsieur, vous êtes le plus obligeant du monde (...).<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> *Carmente*, Paris, Barbin, 1668. Extrait de l'épître dédicatoire.

<sup>7</sup> *Mémoires de la vie d'Henriette-Sylvie de Molière* (1672), Tours, Publications du groupe d'étude du XVIIe siècle de l'Université François Rabelais, 1977, « Fragment d'une lettre ».

Un tel texte en guise d'avis au lecteur peut être compris comme une véritable mise en scène de la fonction-auteur ; or on y voit ce dernier traiter son oeuvre avec une légèreté qui approche la négligence. Une telle attitude apparaît là encore révélatrice d'une volonté de minorer l'acte d'écrire et de publier : cette pseudo-préface -dont le lecteur finit par comprendre qu'elle a été choisie par défaut, parce que l'auteur de la lettre n'a pas écrit le texte réclamé par le libraire- empêche le lecteur de croire au sérieux d'une oeuvre traitée avec une telle désinvolture par celui qui devrait lui être le plus attaché. L'auteur met ainsi en scène son désintérêt pour sa propre oeuvre, et élude une nouvelle fois sa responsabilité auctoriale.

Dernière manière de nier sa propre auctorialité, la romancière met parfois en place un dispositif pour accréditer qu'elle n'est pas l'auteur, mais le simple éditeur de son texte. Ainsi Mme de Villedieu place en tête du *Portefeuille* (1674) une dédicace à une dame anonyme (!) où elle explique que le texte qui suit est celui des lettres qu'elle a trouvées en se promenant au Jardin des simples (l'actuel Jardin des Plantes), lettres abandonnées sur un banc dans un portefeuille de velours noir<sup>8</sup>. En recourant à ce que Rousset a appelé la « fiction du non-fictif », Mme de Villedieu se dégage encore de la responsabilité de son texte.

En pratiquant l'anonymat ou la pseudonymie, en cherchant des justifications à l'écriture extrinsèques à l'écriture ou en traitant sur le mode négligent leurs oeuvres, les romancières pèchent par omission et par minoration contre la fonction-auteur. Elles poursuivent sous différentes formes la même tactique d'évitement en refusant d'assumer partiellement ou en totalité leur autorité d'auteur. La motivation de ce refus apparaît d'ailleurs autant sociologique que littéraire : il exprime certes un jugement générique sur les « badineries » dont les romancières sont auteurs, mais il leur permet aussi de respecter des bienséances sociales qui entourent, règlent et protègent leur statut de femme, et de femme de la bonne société. Mais ce faisant elles se livrent à un véritable déni d'auteur qui ne reste pas sans effet sur la réception.

---

<sup>8</sup> *Le Portefeuille*, Paris, Barbin, 1674.

## Les effets critiques du déni d'auteur

On peut d'abord considérer qu'il y a un résultat bénéfique pour l'œuvre de cette mise en échec du lien auteur/lecteur : en effet l'œuvre privée de son auteur, se trouve du coup dégagée de la gangue d'a-prioris que secrète tout nom d'auteur une fois qu'il est connu et reconnu par le lecteur. On peut émettre l'hypothèse que l'œuvre ainsi libérée de l'hypothèque que fait peser sur elle la présence du nom d'auteur gagne en autonomie et en liberté de sens. Elle échappe ainsi en particulier à la dérive biographique, tendance longtemps si souvent récurrente de la critique.

Pour mesurer le gain potentiel de l'anonymat, il n'est que de considérer *La Princesse de Clèves*. L'avis du libraire au lecteur qui ouvre le roman explique l'anonymat par le désir de laisser libre la critique :

Quelque approbation qu'ait eue cette histoire dans les lectures qu'on en a faites, l'auteur n'a pu se résoudre à se déclarer ; il a craint que son nom ne diminuât le succès de son livre. Il sait par expérience que l'on condamne quelquefois les ouvrages sur la médiocre opinion qu'on a de l'auteur et il sait aussi que la réputation de l'auteur donne souvent du prix aux ouvrages. Il demeure donc dans l'obscurité où il est pour laisser les jugements plus libres et plus équitables, et il se montrera néanmoins si cette histoire est aussi agréable au public que je l'espère.<sup>9</sup>

Or *La Princesse de Clèves* donna effectivement lieu à une querelle littéraire vive mais très constructive, dont les deux principaux textes sont les *Lettres à la Marquise de \*\*\* sur le sujet de la Princesse de Clèves* (1678) de J.-B. Valincour et les *Conversations sur la critique de la Princesse de Clèves* (1679) de l'abbé De Charnes<sup>10</sup>. Valincour, qui

---

<sup>9</sup> Mme de Lafayette, *Romans et Nouvelles*, Paris, Garnier, 1989, p.251.

<sup>10</sup> Abbé De Charnes, *Conversations sur la critique de la Princesse de Clèves* (1679), Tours, Université de Tours, 1973. J.-B. Valincour, *Lettres à la Marquise de \*\*\* sur le*

critique *La Princesse de Clèves* sur trois points (la vraisemblance de l'intrigue, le traitement de l'histoire et le style de l'auteur) aurait-il pu se permettre une critique si fine si l'auteur avait été connu ? Forcément l'ouvrage critique aurait tourné à la bataille *ad hominem* comme c'est le cas dans les autres grandes querelles littéraires du XVII<sup>e</sup> siècle, sans parler du problème de « malhonnêteté » -au sens du XVII<sup>e</sup> siècle- qu'aurait dû affronter le critique en osant s'attaquer à l'œuvre d'une grande dame de la cour. L'abbé de Charnes, plausible porte-parole de Mme de Lafayette et de son entourage, répliqua l'année suivante aux critiques de Valincour en signalant d'ailleurs cette hypothèse :

Je ne sais si ce fut cette trop grande modestie de l'auteur (qui a refusé de dévoiler son nom) qui donna la hardiesse à un critique inconnu d'écrire contre cette histoire<sup>11</sup>.

Ainsi la liberté critique, signe figurant la liberté de tout lecteur, est capable de donner un intérêt littéraire supplémentaire à l'œuvre privée de son auteur.

La critique d'attribution en revanche semble constituer la face moins glorieuse des effets du déni d'auteur. En effet il faut reconnaître qu'au fil des siècles la critique a été longtemps victime des tactiques de diversion mises en place par les auteurs, et l'hypothèque d'attributions fausses pèse encore ou a pesé sur presque tous les romans de romancières. C'est le cas pour Mme de Lafayette, comme nous l'avons vu, mais aussi pour Mlle de Scudéry dont l'œuvre connaît des limites variables selon les spécialistes : pour *Ibrahim ou l'illustre Bassa* (1641), pour *Les Femmes illustres ou les Harangues héroïques* (1642), et pour *Artamène ou le Grand Cyrus* (1649-1653), la question de la part prise par Georges et de celle prise par Madeleine de Scudéry se posent de manière aiguë. Quant à Mme de Villedieu, la confusion entourant la liste de ses œuvres a été telle que de son vivant déjà elle s'était sentie obligée de publier un catalogue de ce qui

---

*sujet de la Princesse de Clèves*, Mabre-Cramoisy (1678), Tours, Université de Tours, 1972.

<sup>11</sup> Charnes, *ibid.*, p.IV.



relevait de sa main<sup>12</sup>, et M. Cuénin dans sa thèse sur la romancière a été amenée à établir une liste pour corriger les fréquentes attributions erronées<sup>13</sup>.

Cependant les difficultés que rencontre la critique pour attribuer des auteurs très sûrs aux œuvres ne tiennent pas seulement à la mauvaise volonté tellement subtile des auteurs. En effet on peut aussi émettre l'hypothèse qu'une des raisons qui a pu pousser les romancières à refuser de mettre leur nom sur la page de titre est qu'elles ne se sentaient pas non plus en droit de revendiquer complètement le statut d'auteur dans le sens plein que l'on donne aujourd'hui à ce mot. A l'exception des romans de Mme de Villedieu, les romans de romancières sont en effet issus d'un cercle de production auquel participait une pluralité de personnes. Ainsi nous savons par différentes lettres et témoignages que *Zaïde* (1669), attribuée depuis 1780 à Mme de Lafayette mais qui était parue sous le nom de celui qui fut son secrétaire de 1671 à 1676, Jean Regnault de Segrais, est le résultat de ce qu'on peut appeler une « écriture de salon ». Segrais, qui fut lui-même romancier<sup>14</sup>, explique ainsi dans ses mémoires :

Zaïde, qui a paru sous mon nom, est aussi de (...) (Mme de Lafayette). Il est vrai que j'y ai eu quelque part, mais seulement pour la disposition du roman, où les règles de l'art sont observées avec grande exactitude.<sup>15</sup>

---

<sup>12</sup> Voir *Le Journal amoureux* (1669), Paris, Barbin, 1671, avis au lecteur en tête de la cinquième partie, et catalogue en fin de sixième partie.

<sup>13</sup> M. Cuénin, *Roman et société sous Louis XIV : Mme de Villedieu*, Paris, Champion, 1979, tome II p.55-61.

<sup>14</sup> Il a publié en 1656 *Les Nouvelles françaises ou les Divertissements de la Princesse Aurélie*, recueil de six nouvelles dont le prologue propose tout un programme de modernisation de l'écriture romanesque et marque ainsi une date importante dans l'histoire du roman. Disponible actuellement dans l'édition de R. Guichemerre, Paris, S.T.F.M., 1990.

<sup>15</sup> Cité dans l'introduction d'A. Niderst aux *Romans et Nouvelles* de Mme de Lafayette, Paris, Garnier, 1989, p.XVIII.

La correspondance de Mme de Lafayette qui date de l'année de la parution de *Zaïde* (1669) montre la même chose. Elle envoie ainsi un billet à son ami Pierre-Daniel Huet, qui fut l'auteur du *Traité des romans* qui sert de longue préface à *Zaïde*, pour solliciter son aide :

Je vous envoie le troisième et quatrième cahier (du manuscrit). Celui-ci n'est point du tout corrigé ni revu : aussi vous y trouverez bien à mordre ; mais ne vous amusez guère aux expressions et prenez seulement garde aux choses ; car, quand nous l'aurons corrigé, vous y repasserez encore. (...)

Servez-vous du crayon rouge : on ne voit pas le noir.<sup>16</sup>

L'emploi de la première personne du pluriel par Mme de Lafayette montre assez qu'à ses propres yeux le travail fut collectif. Le « nous » désigne le petit groupe des collaborateurs attelés à la même tâche : Madame de Lafayette évidemment, Segrais certainement, mais sans doute aussi le duc de La Rochefoucauld, avec lequel la romancière a entretenu des rapports étroits de 1661 à la mort du duc en 1680. Et cette collaboration a certainement continué pour *La Princesse de Clèves*, si l'on en juge par cette lettre de Mme de Scudéry, la femme de Georges, à Bussy-Rabutin le 8 décembre 1677, c'est-à-dire avant même la parution du roman :

M. de La Rochefoucauld et Mme de Lafayette ont fait un roman des galanteries de la cour de Henri second, qu'on dit être admirablement bien écrit ; ils ne sont pas en âge de faire autre chose ensemble.

Ou cette autre lettre quatre mois plus tard :

Avez-vous lu *La Princesse de Clèves*, monsieur ? Qu'en dites-vous ? Elle est assez jolie, ce n'est pourtant pas tout ce qu'on nous en avait promis ; c'est une orpheline que son père et sa mère désavouent.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Mme de Lafayette, *Correspondance*, Paris, Gallimard, 1942, tome II p.22-23.

<sup>17</sup> Cité par G. Mouligneau, *Madame de Lafayette, romancière ?*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1980, p.44-45.

De telles conditions d'élaboration, où différentes personnes interviennent pour créer une œuvre commune, ressemblent fort à ce qu'on sait avoir été la manière de fonctionner des grands ateliers de peinture : le commanditaire donnait le sujet, le chef d'atelier pensait la composition et le dessein, les apprentis confectionnaient les couleurs, les compagnons se répartissaient différents endroits de la toile en fonction de leur spécialité : l'un les paysages, l'autre le rendu des étoffes, un troisième les éléments d'architecture et de perspectives etc.; et le maître intervenait en suivant l'élaboration d'ensemble et en s'occupant personnellement de certaines parties plus délicates, les visages ou les mains par exemple. Un tel processus s'écarte sensiblement des conceptions dominantes actuelles qui font de la création un acte éminemment personnel. Mais la source de cette conception individualiste de la création littéraire et artistique est à chercher dans l'héritage du XIX<sup>e</sup> siècle, dans la sacralisation romantique de l'écrivain et du créateur en général. Ainsi l'élaboration de bien des œuvres au XVII<sup>e</sup> siècle différait sans doute largement de ce qu'on a tendance à imaginer aujourd'hui

Le salon de Mlle de Scudéry semble de ce point de vue particulièrement éclairant. Car non seulement certaines œuvres semblent issus de la collaboration artistique de Madeleine et de Georges (en particulier *Ibrahim ou l'illustre Bassa* et *Les Femmes illustres ou les Harangues héroïques*, mais peut-être aussi *Artamène ou le Grand Cyrus*), mais après la séparation du frère et de la sœur, Madeleine de Scudéry semble avoir continué à profiter de l'environnement particulièrement stimulant que constituait son célèbre salon où se rencontraient des professionnels de l'écriture (poètes, érudits, académiciens...) et des amateurs de littérature (mondains, amies de la romancière...). Or le salon de Madeleine de Scudéry, à la différence des autres salons, avait un ancrage littéraire plus marqué : lieu de rencontres et de conversations, il était aussi lieu de production poétique et d'écriture, au point qu'on est tenté de lui donner le nom d'« atelier d'écriture »<sup>18</sup>. Par exemple l'élaboration de la carte de Tendre, telle qu'elle est

---

<sup>18</sup> Ce que montrent par exemple « la journée des madrigaux », ou différents cycles poétiques consacrés à des animaux familiers de la maison de Madeleine de Scudéry (la

racontée dans le premier tome de *Clélie* (1654), montre comment l'idée de la si célèbre carte est née d'une conversation entre l'ingénieuse Clélie et le galant Herminius. De façon plus générale, on constate au fil des œuvres de Madeleine de Scudéry l'importance croissante prise par les conversations au détriment de l'action. On compte ainsi deux fois plus de conversations dans *Clélie* (1654-1660) que dans *Artamène* (1649-1653)<sup>19</sup>, alors qu'*Artamène* compte pourtant près de trois mille pages de plus que *Clélie*. Or les conversations dans *Clélie* sont sans doute, en partie au moins, la transcription des conversations réelles qui animaient le salon, le jeu des clefs permettant même à la romancière d'attribuer à chaque « auteur » la part qui lui revenait<sup>20</sup>.

On constate ainsi que les raisons qui ont pu motiver le déni d'auteur chez les romancières tiennent non seulement aux règles de bienséance ou au mépris si souvent évoqué par la critique où était tenu le roman, mais peuvent aussi se comprendre comme un scrupule à donner un seul nom d'auteur là où diverses personnes ont imaginé, proposé, écrit, corrigé, récrit. Le refus de reconnaître la pleine responsabilité des œuvres peut ainsi être interprété non plus comme l'aveu honteux d'une écriture en quête de légitimité sociale et littéraire, mais aussi comme la manifestation d'une conception autre de la fonction et de la nature de l'auteur.

---

fauvette, les tourterelles, un couple de caméléons qu'on lui avait offert..). Voir A. Niderst, *Madeleine de Scudéry, Paul Pellisson et leur monde*, Paris, P.U.F, 1976, pp.374, 455 et 460.

<sup>19</sup> Et la suite de la production de Mlle de Scudéry continue dans ce sens, puisqu'elle finit même par publier de manière indépendante les conversations qui étaient auparavant insérées dans les récits. Voir R. Godenne, *Les Romans de Mlle de Scudéry*, Genève, Droz, 1983, p.354-357.

<sup>20</sup> A. Niderst va jusqu'à affirmer : « A la rigueur, le roman s'évanouit. Il n'est plus qu'un dialogue entre l'écrivain et ses contemporains ou ses amis. », *Madeleine de Scudéry, Paul Pellisson et leur monde*, Paris, P.U.F, 1976, p.352.

## Les ambivalences du déni d'auteur

Si j'ai choisi d'employer le terme de déni pour parler de ce qu'on aurait pu peut-être plus simplement appeler le « refus d'être auteur », c'est à dessein, à cause des connotations psychanalytiques du terme. En effet dans le vocabulaire spécialisé de la psychanalyse, le déni n'est pas seulement l'acte de dénier, mais implique que la réalité niée par la conscience est porteuse d'une réalité inconsciente tellement forte qu'elle en est traumatisante. C'est pourquoi je voudrais à présent montrer que le déni d'auteur tellement explicite ne va pas sans un désir inconscient d'affirmer l'auctorialité, mais par des biais détournés qui semblent fonctionner comme autant de retours d'une autorité refoulée.

Ainsi l'anonymat si soigneusement entretenu de Mme de Lafayette n'est pas sans ambivalence. Dans la lettre que nous citons tout à l'heure où elle nie si vigoureusement être auteur de *La Princesse de Clèves*, elle ne peut s'empêcher néanmoins de faire de grands compliments à ce livre, de donner quelques pistes de lecture, et d'exprimer aussi une grande curiosité quant au jugement personnel de son correspondant :

Un petit livre qui a couru il y a quinze ans et où il plut au public de me donner part, a fait qu'on m'en donne encore à la *P. de Clèves* (sic). Mais je vous assure que je n'y en ai aucune et que M. de La Rochefoucauld, à qui on l'a voulu donner aussi, y en a aussi peu que moi ; il en fait tant de serments qu'il est impossible de ne le pas croire, surtout pour une chose qui peut être avouée sans honte. Pour moi, je suis flattée que l'on me soupçonne et je crois que j'avouerais le livre, si j'étais assurée que l'auteur ne vînt jamais me le redemander. Je le trouve très agréable, bien écrit sans être extrêmement châtié, plein de choses d'une délicatesse admirable et qu'il faut même relire plus d'une fois. Et surtout, ce que j'y trouve, c'est une parfaite imitation du monde de la cour et de la manière dont on y vit. Il n'y a rien de romanesque et de grimpé ; aussi n'est-ce pas un roman : c'est proprement

des mémoires et c'était, à ce que l'on m'a dit, le titre du livre, mais on l'a changé.

Voilà, monsieur, mon jugement sur *Mme de Clèves*. Je vous demande aussi le vôtre. On est partagé sur ce livre-là, à se manger ; les uns en condamnant ce que les autres admirent. Ainsi, quoi que vous disiez, ne craignez point d'être seul de votre parti.<sup>21</sup>

De plus l'avis du libraire au lecteur qui ouvre le roman semble montrer aussi que la romancière a hésité à garder l'anonymat :

Quelque approbation qu'ait eue cette histoire dans les lectures qu'on en a faites, l'auteur n'a pu se résoudre à se déclarer ; il a craint que son nom ne diminuât le succès de son livre. (...) Il demeure donc dans l'obscurité où il est pour laisser les jugements plus libres et plus équitables, et il se montrera néanmoins si cette histoire est aussi agréable au public que je l'espère.<sup>22</sup>

Quant à l'abbé de Charnes, sa manière de respecter l'anonymat de celle dont il défend l'ouvrage semble confirmer *a contrario* les hypothèses d'attribution qui courrait au moment de la parution et qui désignaient la comtesse de Lafayette et le duc de La Rochefoucauld :

Il semblait après cela (le concert de louanges que le livre avait reçu) que celui qui en était l'auteur devait se découvrir, pour jouir de la gloire que cette production de son esprit lui avait acquise. Cependant par des raisons que je n'ai pu comprendre, il se tint toujours caché derrière la toile, et quatre mois s'écoulèrent sans qu'il voulût se montrer. On attribua cet ouvrage à des personnes d'un grand mérite, qui n'en voulurent pas convenir, quoique le

---

<sup>21</sup> Mme de Lafayette, *Correspondance*, Paris, Gallimard, tome II p.62-63.

<sup>22</sup> Mme de Lafayette, *Romans et Nouvelles*, Paris, Garnier, 1989, p.251.

public s'obstinât à le leur donner. Ce qui faisait à mon gré le plus bel éloge de *La Princesse de Clèves*.<sup>23</sup>

C'est ainsi le silence même de l'auteur (ou des auteurs ?...) qui semble à Charnes l'indice le plus sûr pour le(s) désigner et le(s) admirer. L'anonymat, qui souvent n'était que de pure forme au XVIIe siècle comme le prouve le fait que l'immense majorité des auteurs anonymes ont pu être identifiés, n'est donc pas identifiable avec un véritable désir de dissimuler son identité<sup>24</sup>, et c'est pourquoi l'anonymat de Mme de Lafayette peut être qualifié de déni d'auteur : il dissimule autant qu'il révèle.

Ce pseudo-anonymat se continue chez Mlle de Scudéry avec un « pseudo-pseudonymat ». En effet le nom de Georges de Scudéry qui a figuré sur les ouvrages de Madeleine peut-il vraiment être interprété comme un refus pour la romancière d'assumer la fonction-auteur ? D'après Tallemant des Réaux, ce choix s'explique par des raisons pratiques :

(Elle) trouva fort à propos, par modestie, ou à cause de la réputation de son frère, car ce qu'il faisait, quoiqu'assez méchant, se vendait assez bien, de mettre ce qu'elle faisait sous son nom. <sup>25</sup>

Un tel pseudonyme pouvait-il vraiment tromper, en tout cas dans les cercles lettrés et mondains parisiens que fréquentait la romancière ? Et dans quelle mesure le pseudo-pseudonyme ne crée-t-il pas ici un jeu entre auteur et lecteur, où l'auteur fait appel à la

---

<sup>23</sup> Abbé De Charnes, *Conversations sur la critique de la Princesse de Clèves* (1679), Tours, Université de Tours, 1973, p.III-IV.

<sup>24</sup> Ainsi J. Dejean propose d'analyser l'anonymat des œuvres de Mme de Lafayette comme une ellipse stylistique à inscrire dans la lignée des blancs que la romancière laisse volontairement dans son texte, par exemple dans la fin de *La Princesse de Clèves*. Voir J. Dejean, « Lafayette's ellipses : the privileges of anonymity », *P.M.L.A.*, octobre 1984, volume 99 n°5, pp.884-902 ou « *La Princesse de Clèves* : the poetics of suppression », *P.F.S.C.L.*, 1983, n°18, pp.79-97.

<sup>25</sup> Tallemant des Réaux, *Historiettes*, Paris, Gallimard, 1961, tome II p.688.

connivence du lecteur ? En effet on voit, par exemple dans l'avis du libraire au lecteur qui ouvre *Célinte*, nouvelle de Mlle de Scudéry, se mettre en place une invitation à peine déguisée au lecteur à deviner l'auteur qui se cache ...ou plutôt qui semble prendre plaisir à feindre de se cacher :

Ne t'informe point trop curieusement, lecteur, de l'auteur de cette nouvelle. Il m'est défendu de t'en dire le nom, mais tu le devineras aisément, pour peu que tu sois du monde, ou que tu aies la connaissance des fameux ouvrages de cette nature (...). Voilà, lecteur, tout ce qu'on me permet de t'en dire ; si cela ne te suffit pas, consulte d'autres personnes ; il n'y en a guère qui ne t'en apprennent plus que moi.<sup>26</sup>

Ce type de jeu que l'auteur met en place avec son lecteur se retrouve chez Mme de Villedieu. Dans la dédicace qu'elle adresse à M. de Lionne en tête des *Annales galantes* (1670), elle commence par refuser de se dévoiler :

Je ne vous dirai point, Monseigneur, qui est l'auteur de cette mascarade, si elle est assez heureuse pour vous divertir. (...) Et si elle est assez infortunée pour vous déplaire, je ne saurais cacher mon nom avec trop de soin.<sup>27</sup>

Cependant la page de couverture démentait cette discrétion puisqu'y figurait le nom de Mme de Villedieu, comme figurait l'année suivante *Les Annales galantes* dans la liste des œuvres qu'elle prit le soin de publier en accompagnement au *Journal amoureux*. Que penser également de la manière détournée dont Mme de Villedieu signe *Le Portefeuille* ? Elle feint de trouver ce texte dans un jardin, mais Desjardins est justement son patronyme, celui avec lequel elle a signé ses œuvres jusqu'en 1669 !

Ainsi l'anonymat ressemble fort à une posture de la fonction-auteur : il ne correspond pas au refus de reconnaître les œuvres, mais à une manière d'appréhender les rapports avec le public fondée non sur le registre sérieux de l'autorité de l'auteur, mais sur une manière enjouée et ludique de concevoir l'auctorialité. C'est ce que révèle encore la

---

<sup>26</sup> Mlle de Scudéry, *Célinte, nouvelle première* (1661), Paris, Nizet, 1979, p.33.

<sup>27</sup> *Annales galantes*, Paris, Barbin, 1670.



dédicace du premier roman de Mme de Villedieu *Alcidamie* (1661), quand elle signait encore Mlle Desjardins. La jeune débutante qu'elle était alors (elle avait vingt-et-un ans), n'ayant pas de protecteur, s'adressait en effet directement au public pour solliciter sa bienveillance :

Aux lecteurs

C'est à vous que je dédie cet ouvrage, amis, et comme c'est votre approbation qui donne ou qui ôte le prix aux choses, je crois qu'il est plus à propos de vous la demander que de briguer le favorable regard de quelque personne de qualité, à qui j'aurais pris la liberté d'offrir mon livre. Entre nous autres, personnes de peu d'expérience, la haute réputation et les grandes pensions sont des biens à quoi nous ne devons pas élever nos souhaits, et le désir de la gloire étant le seul avantage que je puis raisonnablement attendre de mon travail, c'est à vous seuls à qui je dois faire ma cour. Je ne doute point que cette maxime ne paraisse toute nouvelle, puisque le désir de s'acquérir un protecteur illustre le motif de la plus grande parties des auteurs du siècle. Mais, lecteurs, les exemples publiés ne m'ont jamais paru des autorités valables, et je m'imagine au contraire que la nouveauté ayant un charme particulier qui donne de l'éclat aux choses les plus médiocres, la manière dont j'en use préoccupera favorablement les esprits à mon avantage. Si ce raisonnement est juste ou non, je n'en sais rien, je n'en ai demandé avis à personne, et la peur d'importuner mes amis a toujours si fort occupé mon esprit, que le malheur de mettre un méchant livre au jour ne m'a pas semblé si grand que celui de donner la peine à quelque habile homme de le rendre meilleur. Recevez-le donc tel qu'il est, s'il vous plaît, amis lecteurs, et songez que je suis dans un âge qui doit rendre mes fautes excusables, et que quand l'expérience et vos charitables conseils m'auront rendue plus savante, je vous offrirai un ouvrage plus achevé, avec le même zèle qui me porte vous donner celui-ci, puisque je suis de ceux qui auront quelque bonté pour moi,

La très humble, très obéissante et très affectionnée servante, Desjardins.<sup>28</sup>

Dans cet exemple où l'on voit la jeune romancière essayer de capter la bienveillance de son futur public, Mme de Villedieu se démarque nettement de la fonction traditionnelle de la dédicace, démarche habituellement destinée à obtenir la faveur d'un puissant : elle sollicite ici directement le public de ses « amis lecteurs », créant ainsi un lien complètement nouveau entre auteur et lecteur.

Cet exemple permet, je crois, de réapprécier certains jeux de l'anonymat, et d'envisager que le déni d'auteur dont les romancières étaient si coutumières non seulement ne correspondait pas à un désir réel de refuser d'assumer leur autorité sur leurs œuvres, mais encore peut être interprété comme un lien subtile unissant auteur et lecteur en une complicité de secret partagé. Le déni d'auteur, libérant l'œuvre et du coup la critique de cette statue du commandeur que représente l'auteur, évitant l'écueil d'une personnalisation à outrance qui méconnaîtrait ce qu'a pu être l'écriture de salon, ouvre ainsi de nouvelles perspectives aux lecteurs. Il faudrait alors chercher s'il y a une spécificité féminine dans cette manière si paradoxale d'assumer la fonction-auteur, si les interdits et les non-dits pesant sur les femmes ne les auraient pas ainsi amenées à donner une fonction et un sens nouveau au déni d'auteur, court-circuitant le champ des paroles recevables et autorisées par le recours à un jeu d'absence-présence qui peut agacer autant qu'il peut séduire.

Nathalie Grande

Université Michel de Montaigne-Bordeaux III

---

<sup>28</sup> *Alcidamie*, Paris, Barbin, 1661, p.3-6.