

QUAND L'AUTEUR JOUE À DISPARAÎTRE

figurations auctoriales et mystifications à l'époque romantique
(*Les Veillées du Tasse et Les Soirées de Walter Scott à Paris*)

Victoire Feuillebois¹

RÉSUMÉ: L'article se propose d'illustrer un paradigme théorique récent, celui des « figurations auctoriales », qui a contribué à renouveler l'étude de l'auteur et de l'auctorialité dans les études françaises. Ce paradigme permet de revenir sur le discrédit jeté par le structuralisme et la théorie de la déconstruction sur les manifestations de l'auteur dans le texte et les représentations directes de sa voix: il s'agit pour nous de relire cette présence à la lumière de l'histoire culturelle et de montrer que ces figurations auctoriales n'ont vocation ni à représenter fidèlement l'auteur réel, ni à mimer les instances narratives effectives du texte. C'est ce que montre de manière exemplaire la mystification romantique, où l'auteur joue à disparaître derrière une figure trompeuse, pour mieux affirmer son pouvoir narratif. Elle constitue une stratégie hybride: les écrivains attirent leurs lecteurs par la promesse d'un contact direct avec l'auteur, mais élaborent une manipulation narrative qui renvoie le lecteur au seul texte.

MOTS-CLES: Romantisme, Auctorialité, Figurations auctoriales, Littérature et histoire culturelle, Mystification, Oralité.

ABSTRACT: This paper aims at illustrating how one theoretical model, that of authorial figurations, recently contributed to the renewal of the studies on the author and the authorship in French literature studies. With this model, scholars have sought to go beyond the depreciation which the structuralism and the theory of the deconstruction had cast on the manifestations of the author in the text and on the direct representations of his voice. This paper tries to reread this authorial presence in the light of cultural history and to show that these authorial figurations aim neither to give an faithful representation of the true author, nor to mimic the real narrative authorities at work in the text. The romantic forgery is an exemplary illustration of this model: the author seems to disappear behind a misleading figure, only to better assert his narrative power. The forgery establishes a hybrid strategy: writers attract their readers with the promise of a direct contact with the author, but they develop a narrative manipulation in which the reader is left with only the text itself.

KEYWORDS: Romanticism, Authorship, Authorial figurations, Literature and cultural history, Forgery, Orality.

RESUMO: Este artigo ilustra como o modelo teórico das “figurações autorais” recentemente contribuiu para renovar o estudo do autor e da autoria em pesquisas sobre a literatura francesa. Esse modelo permite ir além da depreciação que o estruturalismo e a teoria da desconstrução haviam lançado sobre as manifestações do autor no texto e as representações diretas de sua voz: a proposta do artigo é ler a presença autoral à luz da história cultural e mostrar que essas figurações autorais não pretendem dar uma representação fiel do verdadeiro autor, nem imitar as autoridades narrativas reais do texto. A falsificação romântica é uma ilustração exemplar deste modelo: o autor parece desaparecer atrás de uma figura enganosa, apenas para afirmar melhor seu poder narrativo. A falsificação estabelece uma estratégia híbrida: os escritores atraem os seus leitores com a promessa de um contato direto com o autor, mas desenvolvem uma manipulação narrativa em que o leitor é deixado com apenas o texto em si.

PALAVRAS-CHAVES: Romantismo, Autoria, Figuração do autor, Literatura e história cultural, Falsificação, Oralidade.

Dans les pratiques créatives comme dans la critique, les années 1960 ont marqué le triomphe d'une écriture autoréférentielle qui se passe de l'auteur: le célèbre article de Roland Barthes fait tomber en désuétude tout un corpus qui représente l'auteur *en personne*. Si, d'après le critique français, « l'écriture est la destruction de toute voix, de toute origine » (BARTHES, 1994, p. 491) un courant littéraire a tout

¹ Ancienne élève de l'École Normale Supérieure et agrégée de lettres modernes, Victoire Feuillebois a soutenu une thèse intitulée « Nuits d'encre: les cycles de fictions nocturnes à l'époque romantique (Allemagne, Russie, France) ». Ses recherches portent sur le récit encadré et les figurations auctoriales à l'époque romantique. Elle est membre de la Société des Études Romantiques et Dix-neuviémistes (SERD) et elle enseigne la littérature comparée à l'Université d'Aix-Marseille.

particulièrement souffert de cette relecture critique qui jette le soupçon sur les manifestations pneumatiques du mage ou du poète inspiré et en fait le signe d'un aveuglement par rapport au caractère essentiellement scriptural de toute composition littéraire – il s'agit du romantisme. En effet, le romantisme est caractérisé par la promotion de la figure de l'auteur, se substituant aux instances religieuses dans l'exercice d'un sacerdoce moral sur la population (on pense à la tétralogie de Paul Bénichou, dont les trois premiers volumes portent sur la première génération des romantiques et soulignent dès leurs titres la prégnance d'un modèle auctorial héroïque et fortement vocalisé: BÉNICHOU, 1973, 1977, 1988, 1992) et se rendant partout présent dans le texte, de la voix lyrique du poète (TIBI, 2013) aux représentations du récit oral inséré dans le texte écrit à une époque où l'échange direct n'a plus cours (BENJAMIN, 1991). La théorie de la déconstruction vient parachever l'œuvre des structuralistes en soulignant que ces dispositifs fortement oralisés et promettant la présence réelle de l'auteur lui-même derrière la figuration de sa voix ne sont que des avatars de la « métaphysique de la présence »: art de la mauvaise foi (parce qu'il refuse de reconnaître que sa pratique poétique condamne l'écriture à n'être qu'un supplément de la parole prophétique à transcrire) ou poétique aveuglée (parce qu'elle réduit l'éclatement polyphonique des voix à la consolidation de la « métaphysique de la présence »), la littérature romantique serait donc confinée à des postures archaïques et ignorantes de leur propre fonctionnement.

Si l'auteur est mort dans les années 1960, le romantisme a ainsi bien failli périr avec lui. Mais c'était sans compter sur de nouveaux paradigmes qui ont émergé dans la critique française récente et qui tendent à restaurer un intérêt pour les *figurations auctoriales*, précisément par le biais de l'étude du romantisme. Celui-ci est en effet devenu le pivot de l'analyse littéraire fondée sur l'histoire culturelle (VAILLANT, 2005), et a participé à renouveler l'interrogation sur la présence de l'auteur dans le texte (DIAZ, 2007; MEIZOZ, 2007, 2011; MAINGUENEAU, 1993). Ces analyses récentes ont montré que, pris entre l'enthousiasme des nouvelles fonctions prophétiques assignées à l'écrivain et la réduction pragmatique des entreprises littéraires à des opérations marchandes, entre la promesse d'un sacre et le risque d'un esclavage, l'auteur romantique doit conserver son statut d'« élite artiste » tout en se soumettant au contexte du régime démocratique (HEINICH, 2005). L'écrivain du début du XIX^e siècle a donc besoin d'élaborer une forme d'expression singulière qui lui serve de point d'équilibre entre les opportunités et les contraintes de son nouveau champ littéraire: à l'époque romantique, dans un contexte de profondes modifications du système des lettres, où l'auteur doit faire face à des changements qui constituent pour lui autant de contraintes que d'opportunités, il y a urgence à se constituer une image. La question essentielle que se posent, individuellement ou collectivement, les écrivains est « qui être » sur cette « scène littéraire² » neuve qu'ouvre le romantisme. Cette idée de construction d'une *persona* artistique se remarque de façon très nette à l'époque dans l'omniprésence de figures stylisées d'auteur qui parcourent les textes: par les dispositifs intra-textuels, qui seront notre objet, autant que par les représentations extra-textuelles qui retenaient l'attention de José-Luis Diaz, l'écrivain cherche à « se produire comme créateur » (BOURDIEU, 1992, p. 153), ce qui revient dans ce nouveau contexte à affirmer son autonomie, symbolique et financière, en tant qu'artiste.

Dans les études actuelles sur le romantisme, l'auteur est donc bien de retour; mais il s'agit désormais de souligner que la manifestation de l'auteur en personne simulant une présence directe dans le texte n'a pas vocation à représenter l'écrivain réel: elle s'inscrit dans un dispositif d'écriture où cette figuration fictive joue un rôle précis dans la stratégie textuelle instaurée dans le livre. Nous voudrions nous illustrer cette nouvelle lecture de l'exhibition toute romantique d'une figure d'auteur vivant à la source

² Nous reprenons ici la formule que, dans son projet de sociologie des identités culturelles (DIAZ, 2007), José-Luis Diaz préfère, en raison des nuances agonistiques et théâtrales qu'elle contient, au concept bourdieusien de « champ littéraire ».

du livre à travers un exemple particulièrement significatif, la mystification d'auteur: celle-ci montre particulièrement bien que l'exhibition de l'auteur est en définitive désamorcée est présentée comme fictionnelle. Nous montrerons ce processus à l'œuvre à partir de deux fictions de l'époque romantique qui ont pour point commun d'être des supercheries où de petits auteurs cherchent à s'affirmer dans l'ombre des grands: *Les Veillées du Tasse* (1804) de Giuseppe Compagnoni et *Les Soirées de Walter Scott à Paris* (1829) de Paul Lacroix *inventent* complètement des textes présentés comme émanant de deux auteurs canoniques de l'époque romantique – le Tasse et Walter Scott, figures entourées d'une aura immense et justifiant la recherche de toute parole inédite qui aurait échappé à la publication ou de tout témoignage susceptible d'alimenter la passion des lecteurs. Dans les deux cas, les mystifications connaissent un succès important auprès d'un public que l'on aurait tendance à qualifier de crédule. Mais c'est qu'en réalité, leurs auteurs jouent sur la volonté de croire de ces lecteurs, pour finalement leur faire accepter la fiction pour ce qu'elle est. Contre toute attente, les deux « auteurs » de ces forgeries ne vont pas jusqu'au bout de la tentative initiale de faire passer leurs textes pour vrais: le dispositif de l'« invention » (au sens propre de « découverte ») d'inédits présentés sur le mode empathique de la conversation est en réalité rapidement ramené à son caractère improbable, voire impossible. Selon nous, il ne s'agit pas simplement d'une maladresse de la part d'écrivains qui sont de toute évidence des *auctores minores*, mais d'une stratégie pragmatique de mystification qui permet d'attirer le lecteur avec du vrai, pour ensuite le plonger dans la fiction et s'attirer ainsi doublement sa gratitude. En définitive, les *Veillées du Tasse*, comme les *Soirées de Walter Scott à Paris*, démontent leur propre dispositif réalisant, pour mieux affirmer que l'auteur réel est un *producteur de fictions*.

La représentation de la voix de l'auteur imité dans des œuvres fortement oralisées joue ici un rôle capital. Le cadre oral présent dans les deux fictions est ici doublement efficace, puisqu'il produit, selon le vœu d'un lecteur curieux, une *suggestion* de la présence réelle de l'auteur spolié, tout en permettant la *sujétion* complète de cette figure arraisonnée par un récit-cadre dont l'existence souligne qu'il y a bien un autre écrivain, l'auteur réel, à la source de cette fiction de figuration du grand homme. On a donc une passation de pouvoir entre le « grand auteur » réduit à l'état de fantôme ou de fantoche et le « véritable auteur », qui se définit par sa capacité à créer des fictions pour répondre au désir du lecteur. Ainsi que le montrent ces deux exemples de mystifications parasites, l'auteur affiché (le Tasse, Scott) comme l'œuvre elle-même, et ce passage repose sur l'ambivalence du cadre oral, prétendument vraisemblabilisant et ouvertement artificiel à la fois: celle-ci permet un jeu avec le lecteur, qui transforme son désir d'avoir des détails véridiques sur l'auteur en une « suspension volontaire de l'incrédulité » pleinement assumée. La représentation orale justifie par là le recours à la fiction, et désigne l'écrivain comme seul producteur de fictions, par delà le masque du témoin ou du transcritteur. Cette analyse permet de dépasser l'opposition initiale entre d'un côté le structuralisme et la déconstruction, et de l'autre le paradigme contemporain de l'histoire culturelle: elle montre que la mise en scène d'auteurs parlant de vive voix, dont Barthes comme Derrida faisaient grief aux romantiques, n'est que la première étape vers l'affirmation d'un authentique travail d'écriture et de composition qui renvoie à l'écrivain comme seul maître et possesseur du texte.

1. À l'ombre des grands auteurs

Entre d'un côté, Le Tasse et Walter Scott et, de l'autre, Giuseppe Compagnoni et Paul Lacroix, on semble retrouver l'opposition célèbre faite par Roland Barthes entre *écrivains* et *écrivants*, entre authentiques créateurs se consacrant à la pureté de leur art et auteurs mineurs qui pratiquent moins le culte

intransitif de l'art qu'une activité rémunérée. En effet, les deux textes sont marqués par des déclarations liminaires qui insistent sur le caractère matériel de l'entreprise et ne peuvent pas contraster davantage avec l'image associée chez les romantiques au poète italien et au génie écossais:

Afin d'avoir un peu d'argent pour [...] rentrer en Italie, j'eus l'idée de rédiger un petit écrit qui pût, au moins en raison du nom dont il serait question, trouver succès auprès des Français. Je choisis le nom du Tasse, celui de nos grands poètes qu'ils connaissent le mieux.

Per avere qualche soldo onde [...] ritornare in Italia pensai di scrivere una operetta la quale almeno pelo nome del soggetto potesse avere fortuna presso i Francesi. Scelsi il nome del Tasso, il più conosciuto tra essi de' nostri grandi poeti. (COMPAGNONI, 1927, p. 260)

Quant à l'auteur supposé des *Soirées de Walter Scott*, il présente son texte comme dicté par le désir d'obtenir la signature de Scott, au détour d'une réflexion financière sur le prix des autographes de grands auteurs:

Ce n'est pas tout, la manie des autographes est venue un jour me surprendre [...]. Pas un de ces grands hommes ne s'est douté, en écrivant son nom, qu'on paierait un jour de grosses sommes une signature qui lui coûtait si peu! (LACROIX, 1829, p. 11)

L'enjeu est ici clairement mercantile, et les textes étudiés apparaissent au premier abord de purs parasites: jouant avec le nom d'un auteur canonique, couronné d'une aura légendaire dans le champ littéraire de l'époque, les deux auteurs cherchent à attirer les lecteurs grâce à la réputation établie des écrivains qu'ils ont suscités.

Le Tasse et Walter Scott sont en effet des figures exemplaires du « sacre de l'écrivain » du début du XIX^e siècle. L'Italien apparaît comme l'hypostase par excellence du « grand écrivain » pour les romantiques. Les circonstances de sa vie dramatique et de sa mort en font l'objet d'un véritable culte: on peut parler d'un « écrivain mortel » (BOUDROT, 2007) qui suscite un immense attrait compassionnel: *Goethe*, *Byron*, *Leopardi*, *Lamartine*, *Pouchkine* – tous les écrivains romantiques se sont identifiés à lui sur un mode particulièrement empathique, mettant en avant le destin tragique de l'auteur emprisonné par un tyran et sombrant dans la folie.

Revenons brièvement sur cette histoire qui, de nombreux critiques le soulignent (PIVONT, 1986), a tout d'une légende. Après avoir terminé en 1575 sa *Jérusalem délivrée* [*La Gerusalemme liberata*], Torquato Tasso est confronté à des difficultés croissantes à la cour du duc de Ferrare qui jusqu'alors le protégeait: il est victime de critiques sur son œuvre, et semble rongé par un mal secret qui n'est autre, dit-on, qu'un amour dévorant pour la sœur du Duc, Leonora. De cette époque semble dater un certain égarement de sa raison, qui le pousse notamment sur les routes sans argent et sans but pendant deux ans. De retour à Ferrare, le duc, ulcéré devant un amour qui ne s'est pas calmé durant les années de vagabondage, fait enfermer l'auteur dans un asile où le Tasse reste sept ans. Il n'est libéré que sur les instances pressantes des princes d'Italie et du Pape lui-même; mais son séjour en prison a définitivement miné sa santé mentale et physique. Il traîne son malheur et sa pauvreté dans plusieurs villes italiennes, tandis que grandit sa réputation littéraire: véritable image du poète maudit et du mal aimé, il meurt à Rome en 1595, sans

jamais avoir revu sa maîtresse, emporté par la fièvre à la veille du couronnement solennel que le pape Clément VIII avait organisé pour lui.

L'histoire dramatique du Tasse est si populaire à l'époque qu'elle tend même à éclipser les poèmes de l'auteur. Chandler B. Beall remarque ainsi que « les Romantiques s'intéressent à l'homme autant qu'à l'œuvre »:

L'aspect le plus frappant de la fortune du Tasse au début du dix-neuvième siècle, c'est la grande sympathie qu'on lui voue en tant qu'homme malheureux et poète incompris. Les Français en viennent à s'intéresser à sa vie romanesque autant qu'à son œuvre poétique, et sa dolente figure de génie-martyr va prendre sa place dans les esprits à côté des Chattertons, des Moïses et des Harolds comme une variante du héros romantique. La tendance remonte à Rousseau et à Petitot, la vogue d'Ossian ne lui est pas étrangère, mais l'impulsion principale vient d'au-delà des Alpes sous la forme d'un petit volume qui porte le titre de *Veillées du Tasse*. (BEALL, 1942, p. 194)

De même que Compagnoni pour le Tasse, Paul Lacroix ne choisit pas Walter Scott par hasard: le romancier britannique est une figure capitale des décennies 1820-1830, les lecteurs s'arrachent ses livres et les critiques ne cessent de les commenter, de Hugo à Stendhal en passant par Pouchkine. Comme le souligne Louis Maigrón dans son étude ancienne mais très documentée:

Ce fut plus qu'un succès: ce fut un engouement. Une génération tout entière en demeura éblouie et séduite. « Modistes et duchesses », depuis le simple peuple jusqu'à l'élite intellectuelle et artistique de la nation, tout subit la fascination et le prestige. Jamais étranger n'avait été populaire à ce point parmi nous; et même, de 1820 à 1830, aucun nom français ne fut en France plus connu et glorieux. (MAIGRON, 1912, p. 51)

Scott est l'objet d'un culte des écrivains comme des particuliers qui viennent le voir en pèlerinage ou ornent leurs cabinet d'un buste du grand homme (PRESTON DARGAN, 1934). Lorsqu'il agonise en 1832, des bulletins de santé quotidiens sont publiés en Angleterre, mais aussi dans la presse française – et sa mort est, comme le dit Sainte-Beuve, « un deuil [...] pour le monde civilisé, dont Walter Scott a été comme l'enchanteur prodigue et l'aimable bienfaiteur » (SAINTE-BEUVE, 1894, p. 108).

Cette popularité est à l'origine d'une vogue sans précédent pour le roman historique, qui inonde les étals au point de décourager les auteurs qui recensent les nouveautés: « Je voudrais reprendre mon travail où je l'ai quitté. Quelle tâche ! Cent cinquante volumes de romans ont paru depuis mon dernier supplément [c'est-à-dire entre avril et août 1825] » (*apud* MAIGRON, 1912, p. 63), se lamente le libraire Pigoreau. Parmi les Victor Hugo, Alexandre Dumas, Roger de Beauvoir, Eugène Sue, Frédéric Soulié, on repère un imitateur qui nous semble bien particulier, Paul Lacroix.

À la popularité de ces auteurs vient s'ajouter un autre facteur, qui est la possibilité laissée à la mystification auctoriale par la biographie et les choix des écrivains eux-mêmes. En effet, le Tasse a vécu une vie mouvementée à une époque reculée, ce qui rend plausible la découverte de textes inédits, et légal le fait de les exploiter puisque l'auteur est mort depuis longtemps, bien avant l'apparition des droits d'auteur. Pour Walter Scott, la ruse est encore plus subtile: elle s'appuie sur le fait que Scott lui-même a pratiqué assidûment le pseudonyme et l'anonymat durant sa carrière, laissant par contrecoup planer un soupçon

permanent sur l'attribution de ses textes et légitimant pour les plus audacieux l'appropriation d'une parole qui paraît dédaigner de se signaler elle-même.

Waverley est en effet publié par exemple en juillet 1814 sans nom d'auteur, et cet anonymat a sa part dans l'immense de la série des récits historiques que ce roman inaugure. Ainsi que le souligne Michel Foucault, dans le cas d'un texte anonyme, au plaisir de la lecture vient s'ajouter le jeu qui consiste à retrouver l'auteur: « Et si, par suite d'un accident ou d'une volonté explicite de l'auteur, il nous parvient dans l'anonymat, le jeu est aussitôt de retrouver l'auteur » (FOUCAULT, 1994, p. 828). On s'est interrogé sur les raisons qui ont poussé Scott à refuser d'apposer sa signature à *Waverley*: beaucoup ont suggéré que l'auteur, déjà célèbre en tant que poète, ne voulait pas risquer un fiasco avec un texte d'une telle originalité, appelé à fonder le genre du roman historique. Mais Scott est aussi très conscient de l'effet d'aubaine provoqué par ce mystère, et il a cherché à entretenir le suspense: il signe en 1817 une recension des *Les Contes de mon hôte* [*Tales of my Landlord*, 1816] qui fait explicitement le lien avec le cycle de *Waverley*, et déclare qu'ils sont certainement du même auteur. Ce jeu suggère que Scott est loin d'être désinvesti de son propre texte, d'autant qu'il souligne justement l'intérêt pour l'auteur de créer « cette sorte de mystère » pour « maintenir l'intérêt que ses œuvres ont suscité » (« We can, however, conceive many reasons for a writer observing this sort of mystery; not to mention that it has a certain effect in keeping up the interest which his works have excited. », SCOTT, 1978, p. 13). La page de titre de *Waverley*, où devrait figurer le nom de l'auteur, souligne la dimension ludique de la suppression: la citation de la seconde partie du *Henri IV* de Shakespeare (« Under which King, Bezonian? Speak or die ! ») évoque non seulement le dilemme du jeune héros scottien, mais montre que le texte refuse de spécifier une allégeance et de désigner qui est son garant. C'est d'autant plus problématique que le texte fonctionne sur un régime citationnel accentué et qui se trouve pétri de références historiques: le lecteur s'attend constamment qu'un auteur s'avance pour légitimer le propos, et est constamment déçu dans cette attente. Lorsque Scott avoue en 1827 être en réalité l'auteur d'un cycle romanesque qui a à cette époque pris une ampleur remarquable³, il ne renonce d'ailleurs pas tout à fait au jeu: le ajoute à *Waverley* un « Postscriptum, qui aurait dû être une préface » (« A Postscript, Which Should Have Been a Preface »), où il insiste sur le fait que le roman romantique est fondé sur la vérité historique et multiplie les sources factuelles du texte, perpétuant ainsi le brouillage sur l'origine du texte et relançant la quête de sa source.

Les deux « écrivains » choisis par nos supposés « écrivants » offrent donc une matière particulièrement propice pour la mystification: ils connaissent une popularité extrême à l'époque romantique, où ce sont autant les œuvres que la personne de l'auteur elle-même qui suscite l'intérêt des lecteurs – Walter Scott souligne lui-même que « l'époque actuelle s'est découvert un désir, ou plutôt une rage, pour l'anecdote littéraire et l'histoire privée [des auteurs] » (« The present age has discovered a desire, or rather a rage, for literary anecdote and private history », LOCKHART, 1893, p. 1). Par ailleurs, Scott lui-même a joué ce statut nouveau de l'auteur comme personne, engageant par le biais de l'anonymat un jeu avec son lecteur et contribuant à construire autour de « l'auteur de *Waverley* » une autorité charismatique fondée sur le mystère d'une personnalité qui se dissimule. Giuseppe Compagnoni et Paul Lacroix étaient cette matière première auctoriale en élaborant une structure narrative qui rend tout d'abord leurs textes plus vraisemblables et qui jouent sur ce désir d'auteur pour consolider la mystification.

³ Le cycle comprend jusqu'en 1827: *Waverley* (1814), *Guy Mannering* (1815), *L'Antiquaire* [*The Antiquary*, 1816], *Rob Roy* (1817), *Ivanhoé* [*Ivanhoe*, 1819], *Kenilworth* (1821), *Le Pirate* [*The Pirate*, 1821], *Les Aventures de Nigel* [*The Fortunes of Nigel*, 1822], *Peveil du Pic* [*Peveil of the Peak*, 1823], *Quentin Durward* (1823), *Les Eaux de Saint-Ronan* [*St. Ronan's Well*, 1823], *Redgauntlet* (1824), *Récits des croisés*, *Les Fiancés* [*Tales of the Crusaders*, *The Betrothed*, 1825], *Récits des croisés*, *Le Talisman* [*Tales of the Crusaders*, *The Talisman*, 1825], *Woodstock* (1826). Viennent ensuite les *Chroniques de la Canongate*, 2e série, *La Jolie Fille de Perth*, ou *Le Jour de la Saint-Valentin* [*Chronicles of the Canongate*, 2nd series, *The Fair Maid of Perth*, 1828] et *Anne de Geierstein*, ou *La Fille des brumes* [*Anne of Geierstein*, 1829].

2. Des mystifications qui multiplient les garanties auctoriales

Dans le cas du Tasse comme dans celui de Walter Scott, on observe une mythologisation de l'homme autant que de l'œuvre, à laquelle ont contribué les deux textes étudiés – même si notre point est de dire que ces mystifications ont également profité à leurs auteurs réels. Mais pour que la mystification soit efficace, il faut qu'elle paraisse crédible au lecteur: on trouve ainsi dans les deux textes un premier dispositif qui rend leur existence vraisemblable et authentique. Pour crédibiliser les mystifications, les deux auteurs tendent justement à multiplier les garanties auctoriales extérieures à eux-mêmes: d'abord, parce qu'ils cherchent à présenter les textes comme signés de la main du Tasse et de Walter Scott, et se présentent comme de simples éditeurs; ensuite, parce qu'ils ont recours à de multiples autorités pour légitimer factuellement la publication de ces faux inédits.

Or, leur geste est d'emblée ambigu: il contribue bien à faire croire au lecteur qu'il s'agit bien de textes authentiques dans la création desquels ils n'ont eu aucune part – mais il réduit par là-même les deux artistes convoqués au seul rôle de *garant* des textes. L'existence d'un paratexte factuel évoquant les conditions de production du texte par Torquato Tasso ou Scott montre qu'il s'agit bien d'un problème d'*attribution* d'un texte sans origine à un auteur célèbre. Or, si Le Tasse et Scott sont convoqués ici essentiellement pour signer et authentifier le texte, leur présence figurée dans la fiction les assimile alors à la « fonction-auteur » qui d'après Michel Foucault sert à garantir *a posteriori* l'unité textuelle et intellectuelle d'une œuvre:

L'auteur, c'est ce qui permet d'expliquer aussi bien la présence de certains événements dans une œuvre que leurs transformations, leurs déformations, leurs modifications diverses (et cela par la biographie de l'auteur, le repérage de sa perspective individuelle, l'analyse de son appartenance sociale ou de sa position de classe, la mise au jour de son projet fondamental). L'auteur, c'est également le principe d'une certaine unité d'écriture – toutes les différences devant être réduites au moins par les principes de l'évolution, de la maturation ou de l'influence. L'auteur, c'est encore ce qui permet de surmonter les contradictions qui peuvent se déployer dans une série de textes: il doit bien y avoir – à un certain niveau de sa pensée ou de son désir, de sa conscience ou de son inconscient – un point à partir duquel les contradictions se résolvent, les éléments incompatibles s'enchaînant finalement les uns aux autres ou s'organisant autour d'une contradiction fondamentale ou originaire. Enfin, l'auteur, c'est un certain foyer d'expression qui, sous des formes plus ou moins achevées, se manifeste aussi bien, et avec la même valeur, dans des œuvres, dans des brouillons, dans des lettres, dans des fragments, etc. (FOUCAULT, 1994, p. 830-831)

L'insistance sur la présence réelle des auteurs est donc d'emblée associée à cette procédure de vraisemblabilisation de l'œuvre, qui passe conjointement par la figuration du créateur et par le développement du paratexte historique légitimant la découverte.

Les Veillées du Tasse sont d'un auteur Italien, Giuseppe Compagnoni, réfugié à Paris après l'invasion de l'Italie du nord par l'armée autrichienne, et couturier, déjà, des « faux patriotiques⁴ ». Il publie son

⁴ Il a publié en 1787, à Turin, une *Lettre de Cattina à son mari le marquis Albergati Capacelli* [*Lettera di Cattina al marchese Albergati Capacelli suo marito*], qui brode sur la sombre histoire du suicide du marquis bolognais Capacelli, sénateur et dramaturge (il est l'auteur d'une *Ines de Castro*, traduite en français avec un immense succès par Houdar de La Motte, et dont se souviendra Stendhal dans ses *Chroniques italiennes*). Compagnoni récidive en 1791 avec sa *Correspondance secrète sur la vie publique du Comte de Cagliostro* [*Corrispondenza segreta sulla vita pubblica del Conte di Cagliostro*], qui déjà évoque l'épisode de l'emprisonnement du comte à San Leo, près d'Urbino.

livre en 1800 (an VIII), dans une traduction de J-F. Mimaut, avec le texte italien en regard et un matériau paratextuel important. L'ouvrage se présente comme un manuscrit apocryphe qui reprend une série de méditations rédigées par le Tasse dans sa prison et découvertes en 1794 dans un vieux palais de Ferrare, ainsi que l'explique Compagnoni dans son « Avertissement ». Pour prouver l'authenticité de l'invention, Compagnoni invoque l'expertise d'un certain docteur Agnelli, paléographe, qui confirme que le texte correspond en termes de style et de discours aux manuscrits du Tasse conservés à la bibliothèque de Barotti, conservateur à Ferrare entre 1747 et 1779. Comme le souligne Dietmar Rieger, ces deux noms, Agnelli et Barotti, sont connus et respectés dans le monde de la philologie et au-delà. Compagnoni n'hésite d'ailleurs pas à convoquer le maximum d'*auctoritates*, en citant également Pier Antonio Serassi, biographe du Tasse (COMPAGNONI, 1992, p. 8-9; RIEGER, 1992): comme de coutume, le faux s'appuie sur le vrai, et l'entreprise mystificatrice s'emploie à développer et à asseoir son ancrage pseudo-factuel.

Dès ce moment, la fiction envahit en réalité le paratexte, rendant ces *auctoritates* sujettes à caution et jetant le doute sur la véracité des propos de l'auteur. Mais le lecteur de l'époque ne peut guère s'en rendre compte: au contraire, ce premier niveau de mensonge est destiné à accentuer l'attrait sur lui de la fiction. En effet, comme l'ouvrage est publié à Paris, il faut également plaire au public français. Compagnoni attribue alors au populaire Pierre-Louis Ginguené la « Notice sur la vie du Tasse » qu'il copie en réalité de Serassi: ce mensonge témoigne d'une volonté de tirer profit des deux types de lectorat possibles, français et italien – les uns attirés par le frisson de la découverte, les autres par le sentiment patriotique⁵. Le choix du traducteur Mimaut, secrétaire d'ambassade auprès de la République Cisalpine, puis Consul de France à Cagliari et à Venise, joue un rôle identique de rapprochement des deux pays autour d'un texte commun, l'année même de la bataille de Marengo: l'« Avertissement » souligne que de nombreux textes inédits sont à découvrir dans les bibliothèques d'Italie, et que le nouveau pouvoir français constitue une chance d'ajouter des chefs-d'œuvre inconnus à la littérature mondiale. La flatterie est assez lourde – d'autant que dans ses *Mémoires autobiographiques* [*Memorie autobiografiche*] donne une version nettement moins élogieuse du rôle joué par ce contexte parisien, en soulignant que dans cette capitale des mystifications littéraires, Compagnoni était tout excusé d'avoir recours à son « imposture innocente » (« impostura innocente », COMPAGNONI, 1927, p. 260-261). Il est sûr que l'exil à Paris a constitué une opportunité réelle pour l'auteur: dès 1796, il avait préparé le lectorat italien à la « découverte » dans les pages de son journal *Le Mercure d'Italie* [*Mercurio d'Italia*], qui signale en mai la découverte d'un manuscrit du Tasse contenant des lettres écrites dans un « état de frénésie » (« istato di frenesia »), alors que l'amour dévorant du poète l'avait conduit à une « aberration mentale » (« aberrazione mentale »)⁶. Compagnoni attend d'être en France pour mettre son projet à exécution, et toucher à la fois un double public d'Italiens exilés et de Français, *tous incapables de vérifier les sources* présentées par Compagnoni comme véridiques.

Toujours est-il que la manipulation fonctionne, et que le succès de l'œuvre est immense. Celle-ci est traduite en allemand dès 1802, et atteint les confins de l'Europe dès 1808, année de la première traduction russe: en 1804, elle est l'objet d'une réédition sur laquelle nous reviendrons, car elle a une importance décisive pour la constitution de la figure de l'auteur dans le texte.

Mais avant d'aborder ce point, il nous faut présenter le texte de Paul Lacroix. Celui-ci ne se contente pas d'emprunter le ton des textes de Scott ainsi que sa matière historique – il feint de présenter l'auteur

⁵ Rappelons que cette problématique n'est pas indifférente à l'exilé Compagnoni, auteur obscur resté néanmoins célèbre dans son pays pour avoir inventé le drapeau italien moderne. Le drapeau actuel de l'Italie est en effet adopté d'abord dans la République d'Émilie, sur proposition de Compagnoni, le 7 janvier 1797.

⁶ On voit que la mystification est méditée depuis longtemps et que l'atmosphère des *Veilles* est en place, mais Compagnoni pense à l'époque à une correspondance, sans doute sur le mode de sa *Correspondance secrète du Comte de Cagliostro*: l'errance sur le *genre* de l'œuvre signale qu'elle n'existe en fait pas encore et que les lecteurs désireux d'en savoir plus auraient plus facilement mettre au jour la manipulation.

lui-même dans son œuvre. *Les Soirées de Walter Scott à Paris*, parues en 1829 et suivies après la mort de leur inspireur du *Bon vieux temps, suite des Soirées de Walter Scott à Paris* (1835), sont en effet un recueil de treize brèves nouvelles historiques sur de sujets français médiévaux et renaissants – on y croise Nicolas Flamel, Agnès Sorel, Louis XI, Rabelais, Calvin et les mignons d'Henri III, dans des histoires situées entre 1394 et 1580, comme le précise l'auteur, soucieux de faire preuve du même zèle d'antiquaire que Scott.

Mais de quel auteur s'agit-il? Le texte présente en effet une structure complexe. D'un côté, il prétend être la transcription d'entretiens donnés par Walter Scott: l'auteur étant à Paris pour rassembler de la documentation sur Napoléon en vue de sa *Life of Napoleon Bonaparte* qui paraîtra en 1827, le grand écrivain occupe ses soirées à raconter des histoires devant un public choisi. Cette situation qui se révèle plus tard une fiction complète est justifiée par deux traits associés à la personnalité de Scott: son zèle d'antiquaire et sa parole charismatique. Walter Scott est un auteur de la *trace*, qui s'est d'abord fait connaître comme philologue dans sa jeunesse – à la fin des années 1790, il a en effet exploré la région de la frontière avec l'Écosse avec son ami John Leyden pour recueillir des ballades locales. Ils imitent en cela Goethe et Herder, qui avaient fait de même en Alsace et publié les chansons populaires recueillies par Herder dans les *Volkslieder* (1778). Scott est une figure très fortement associée à l'oralité: certaines de ses œuvres les plus célèbres, comme *La Fiancée de Lammermoor* [*The Bride of Lammermoor*, 1819] sont unifiées par la fiction d'un récit direct et rassemblées sous le titre des *Contes de mon hôte* [*Tales of my Landlord*, 1816-1831]. À cet ensemble succède dès 1828 les *Contes d'un grand-père* [*Tales of a Grandfather*], tandis que les fameux « Waverley Novels » comprennent dès 1825 des *Récits de croisés* [*Tales of the Crusaders*]. Le terme anglais « *tale* » a ici une connotation orale très forte: à l'époque où paraissent les romans de Scott, on traduit *Les Veillées du château* de M^{me} de Genlis par *Tales from the castle*, ce qui souligne l'évocation symbolique d'une situation d'énonciation directe. Ce contexte est renforcé par la légende auctoriale autour de Scott lui-même, que « la nature avait créé conteur » (MAIGRON, 1912, p. 35)⁷, et qui avait entretenu cette tendance en se drapant à la fin de sa vie dans le costume du conteur nocturne enchantant les visiteurs du manoir d'Abbotsford.

Or, ces deux traits distinctifs semblent encourager l'appropriation: ils dessinent les contours d'une œuvre labile, inscrite dans le folklore qui appartient à tous, ou produite sur un support évanescent qui nécessite pour subsister un transcritteur – lequel pourrait bien n'être qu'un faussaire, comme c'est le cas dans notre fiction. Le contexte nocturne choisi par Lacroix sert à renforcer ces deux traits, en esquisant une atmosphère de récit oral venu du fond de l'histoire où Scott lui-même n'est qu'un relais dans la transmission des fictions: par là-même, il crédibilise à la fois l'existence de cette parole inédite de Scott et en justifie l'usurpation par un autre.

Cet « autre » n'est d'ailleurs pas immédiatement identifié comme « l'auteur » officiel du livre, mais apparaît comme une figure tierce. La fiction nocturne suppose en effet que, dans ce public rassemblé autour de Scott figure un vieillard étrange, le bibliophile Jacob, qui retranscrit les textes et les offre aux lecteurs. Ce personnage fonctionne comme le double fictionnel de Paul Lacroix, signataire de l'œuvre, conservateur de la Bibliothèque de l'Arsenal, homme (du) livre comme Nodier. Paul Lacroix et le bibliophile Jacob entretiennent un rapport de proximité et de non-coïncidence très particulier: l'improbable identification entre le jeune auteur de vingt-trois ans et le vénérable bibliophile né en 1740 est néanmoins accentuée par l'usage du pseudonyme du « Bibliophile Jacob » qui devient parfois « P. L. Jacob », agrégeant dans son nom inventé les initiales réelles de l'auteur. Lacroix a par ailleurs travaillé à reprendre et développer ce personnage dans toute une série de fictions à récit-cadre oral où il intervient en tant que « conteur » et figure pittoresque (LACROIX, 1831, 1832, 1836, 1838, 1840 – on voit ici l'intérêt de Lacroix

⁷ L'étude de Louis Maigrion commence par un chapitre éloquent sur les qualités de Scott, « le conteur écossais »: « Pourquoi Walter Scott devait exceller dans le roman historique: l'érudit, l'antiquaire, le conteur ».

pour les fictions encadrées: il revient aux fictions nocturnes en 1835 avec les *Médianoches*, l'année même où il publie la suite des *Soirées de Walter Scott*). Les contemporains le considèrent d'ailleurs comme un personnage à part entière de la vie littéraire, hypostase fantaisiste de Paul Lacroix: Balzac publie un portrait du bibliophile dans *Le Voleur* le 5 mai 1830, qui joue sur les frontières entre auteur réel et auteur supposé, fiction livresque « sorti[e] de son cadre » (BALZAC, 1996, p. 655).

Cette image d'un éditeur imaginaire qui sort de son cadre pour entrer dans le monde du lecteur doit attirer notre attention sur le rôle important joué par le cadre oral nocturne des récits. Les fictions considérées s'inscrivent d'emblée dans une fétichisation de la parole des grands auteurs: les deux titres, *Les Veillées du Tasse* et *Les Soirées de Walter Scott à Paris*, évoquent la présence de récits oraux faits de nuit par le Tasse et Scott. La thématique nocturne, à la fois évocatrice de l'atmosphère romantique et susceptible d'évoquer une parole labile et facile à usurper, joue ici un rôle important pour attirer le lecteur, dans la mesure où elle convoque l'atmosphère toute romantique dans laquelle la parole charismatique de l'auteur se libère et justifie en même temps l'intervention d'un tiers pour mettre par écrit ou restaurer ce flux potentiellement perdu dans l'obscurité. Ce monde où se déploie une oralité charismatique est particulièrement adapté pour accueillir l'aura d'écrivains aussi réputés à l'époque romantique que le Tasse et Walter Scott; de plus, il crée une situation de communication narrative entre l'auteur représenté et le lecteur, ce qui renforce l'attraction de la mystification.

Mais la nuit est aussi le pivot du retournement de la tromperie, qui dévoile un schéma plus complexe que ne le laisseraient supposer ces déclarations mettant surtout l'accent sur l'aspect financier de la manœuvre. En réalité, les mystifications prévues par les auteurs ne vont pas jusqu'au bout, et finissent par se dévoiler en tant que fictions, et par là-même à révéler la présence de leur auteur réel. Mais elles tablent avec efficacité sur le désir de croire d'un lectorat cherchant partout l'auteur et se délectant même de ces figurations trompeuses et pseudo-réalistes du grand homme: non seulement elles soulignent qu'il n'y a qu'un « véritable auteur », mais elles justifient son existence par le fait qu'il est *un producteur de fictions plaisantes*, qui donnent au lecteur ce qu'il veut – à savoir être trompé.

De la fonction-auteur à l'auteur comme fiction: qui se cache derrière ces paroles d'auteur à la nuit tombée?

La réédition en 1804 des *Veillées du Tasse* est le résultat de l'enthousiasme que l'œuvre a suscité, mais elle inaugure aussi un nouveau rapport à la mystification, puisque celle-ci est bien perpétuée, mais commence à se désamorcer nettement. L'œuvre paraît en effet avec un paratexte augmenté, et surtout une nouvelle traduction effectuée par une figure célèbre de la Révolution française: Bertrand Barrère, personnage entouré d'une légende noire pour avoir voté la mort du Roi et participé au Comité de Salut Public éclipse de son aura le fade Mimaut. Le choix de faire une nouvelle traduction est une manière d'intercaler une strate textuelle supplémentaire entre « l'original » de plus en plus escamoté et sa version adaptée pour le public, alors que l'extension du cadre factuel et philologique contribue évidemment à crédibiliser davantage la découverte: on voit que la mystification se développe notablement dans cette seconde édition. Pourtant, cette réédition marque aussi un tournant plus net vers la fiction, mettant en lumière le caractère profondément artificiel du dispositif.

En effet, ce procédé de vraisemblabilisation de la découverte est miné par la publication conjointe dans cette nouvelle édition de quatre nouvelles veillées, ce qui porte le nombre total de segments de l'œuvre à trente-quatre. Cette augmentation est opportune pour l'auteur et le public: elle permet de

développer le thème très apprécié de l'amour malheureux, notamment par une vision hallucinatoire de la réunion des amants à la veille XXIII. Là encore, le *curatore* jure ses grands dieux qu'il s'agit d'un texte authentique, et les supplémente pour le prouver de *Mémoires historiques sur Torquato Tasso, écrites par l'éditeur pour l'intelligence des « Veilles »* [*Memorie storiche sopra Torquato Tasso, scritte dall'editore per la intelligenza delle « Veglie »*] qui relisent la biographie du Tasse à la lumière de la mystification, affirmant *a priori* son authenticité ... *quod erat demonstrandum*.

Le mémoire historique ne répond d'ailleurs pas à la question essentielle: pourquoi ces quatre veillées supplémentaires? Ce nombre devrait éveiller la méfiance du lecteur, dans la mesure où la publication des premières veillées est liée à la découverte d'« un manuscrit inédit, mis au jour par Compagnoni et traduit de l'Italien par J-F. Mimaut », comme le signale l'édition de 1800. Le chiffre plutôt réduit de quatre interdit qu'on ait trouvé un *second manuscrit*, une *suite du premier*: s'agit-il alors d'une *autre version du même objet*? L'auteur trouve une explication contournée en expliquant que ces textes avaient été omis par l'éditeur dans la première version, sous prétexte qu'ils nuisaient à l'ensemble par le caractère chaotique propre aux élucubrations du Tasse. Mais l'argument est autocontradictoire, puisque le même éditeur dit maintenant vouloir rétablir « l'ordre » de composition du texte, même si celui-ci se caractérise par un « désordre » stylistique et esthétique:

Mais, dans l'édition actuelle, les trente-quatre Veillées sont rétablies dans toute leur intégrité et dans leur ordre naturel. L'éditeur a voulu suivre entièrement l'ordre et la suite d'idées que la nature que la nature établit, même dans le désordre du délire. (COMPAGNONI, 1804, p. XI)

On retrouve en réalité l'une des caractéristiques des fictions organisées en « nuits » ou en « veillées », qui est d'être une structure ouverte, à laquelle on peut toujours ajouter des unités – on rappelle que c'était déjà le cas dans les *Nuits attiques* [*Noctes Atticæ*] d'Aulu-Gelle, qui assimile les « nuits » à un mode de la compilation, toujours susceptible d'être étendu. À la force de la représentation de l'écrivain au travail vient donc s'ajouter la possibilité toute pragmatique d'étendre les limites de l'œuvre et d'en faire durer le succès. Mais ici, il révèle aussi le caractère artificiel du dispositif: le lecteur se rend cette fois bien compte qu'il est trompé, dans la mesure où l'argument du « désordre » des dernières veillées, trop confuses pour figurer dans l'*opus* original, ne correspond pas au sentiment produit par leur lecture: ces veillées supplémentaire sont destinées au contraire à rendre le texte *plus lisible*, en clarifiant le contexte (Leonora est clairement nommée et apparaît dans le texte) et en développant les thèmes qui ont plu au lecteur (l'amour impossible, qui devient le point de mire de toute la fin du texte grâce à l'adjonction des quatre veillées). Elles produisent également un effet de clôture qui accentue la dimension artificielle et construite d'une œuvre dont la lisibilité devrait relever du miracle, puisqu'elles ont été rédigées par un fou et que le texte en avait été perdu: ici au contraire, le texte se termine sur la libération du Tasse, qui offre au lecteur son texte, qui n'était à l'origine que des méditations pour lui-même, comme une *œuvre* destinée à « servir de leçon » aux générations ultérieures. Or, les *Veillées* étaient présentées à l'origine comme une *non-œuvre*, un fragment arraché au flux intime de la parole nocturne, dont la dimension inédite tenait justement au fait qu'elle n'avait jamais été destinée à la publication. La seconde édition va donc dans le sens de cette mystification à but commercial, puisque, littéralement, *elle en rajoute*, mais elle a également tendance à ruiner le principe même de la tromperie, puisqu'elle révèle le décalage entre la fiction initiale et l'œuvre à laquelle on aboutit.

Comment interpréter cette contradiction? On peut évidemment la mettre au compte des limites artistiques de l'auteur; mais il y a plus selon nous, dans la mesure où ce trait autocontradictoire est présent dès le début du projet de forgerie. Nous plaidons donc pour une autre lecture: l'incohérence de cet ajout est selon nous le signe d'une tendance profonde de l'œuvre, qui est que l'ouvrage mystificateur n'a en réalité pas de vocation réaliste et qu'il repose sur une extrême crédulité d'un lecteur tout entier mené par son « désir d'auteur », même s'il sait fort bien qu'il ne s'agit que d'un écrivain imaginaire. On peut ainsi se demander dans quelle mesure le texte programme véritablement une adhésion de son lecteur à la fiction du manuscrit trouvé: jamais, semble-t-il, les « veillées » du Tasse n'ont vocation à être une tromperie parfaite. Si, dès 1800, la mystification n'est pas révélée dans le texte lui-même, le texte comprend de forts opérateurs fictionnels qui tendent à suggérer au lecteur que l'ensemble n'est qu'une invention.

D'abord en raison d'une impossibilité formelle: le style délétère des *Veglie* contraste avec la réputation littéraire du poète enfermé: comme le souligne Maria Moog-Grünevald, il s'agit de « méditations, plaintes, accès de despotisme et d'injustice, [...] de] soupirs sur une vie douloureuse de poète et d'amant, bref, un morceau de prose lyrique larmoyante, redondante et ridicule » (MOOG-GRÜNEVALD, 1988, p. 467). Impossibilité logique, ensuite: Clélia Anfray remarque que le texte effectue des allers et retours fréquents entre l'époque du Tasse et son appréciation contemporaine à l'époque de l'écriture de l'œuvre par Compagnoni (ANFRAY, 2010). Ces contorsions donnent lieu à des prophéties auto-réalisatrices, qui rendent difficilement crédibles les méditations du Tasse dans sa prison:

Au moins, j'en laisserai quelques traces dans l'univers. Mon nom sera cher à plus d'un titre. (COMPAGNONI, 1804, p. 153)

Mais un jour [ces feuilles] verront la lumière; je ne serai plus alors au nombre des vivants. Elles seront lues avidement, et peut-être avec un sentiment religieux. – Je désire surtout qu'elles soient lues utilement. J'ai, par ce délire, donné une grande leçon ! (COMPAGNONI, 1804, p. 230)

Enfin, on trouve dans le texte une agglomération suspecte de tous les grands thèmes romantiques, déclinés avec une exhaustivité qui, là encore, jette le soupçon sur la date de rédaction supposée de l'œuvre. On peut l'accepter pour le thème de la folie, traditionnellement associé à la figure du Tasse: les romantiques ne font en général que radicaliser un élément déjà présent chez d'autres biographes, en faisant passer pour un état permanent ce que les spécialistes du Tasse considéraient alors comme une maladie passagère. Mais Compagnoni s'attache à faire du Tasse un précurseur et un ancêtre de la sensibilité romantique à la folie, qui s'exprime dans les détails de la *parole du fou*: la préface parle d'« une singularité toute nouvelle [de ces pages], et qui leur est entièrement propre: et c'est le fait que par leur intermédiaire nous entendons pour la première fois parler un fou » (COMPAGNONI, 1804, p. XII). Le texte s'emploie à figurer ce discours de la folie, motivée par la pathologie, le désespoir et l'enfermement, par un style heurté caractéristique de l'œuvre. On y retrouve le motif de l'élucubration nocturne qui saisit au plus près le désordre de la pensée, et la confiance de l'amour contrarié:

Hélas ! C'est donc la prison ! - Pourquoi?... Ai-je peut-être tenté de trahir? Conspiré? - Moi? Je n'ai médité rien de tel. Une femme... De sa famille... Je l'ai vue... Une vierge, la plus belle. C'est

vrai [...]. Est-ce un crime? Ne doit-elle donc pas être aimée? [...] C'est moi seul qui l'aimai, moi seul. Voilà mon crime. (COMPAGNONI, 1804, p. 198-199)

On l'a dit, cette relecture de la folie du Tasse pourrait ne pas choquer, puisqu'elle s'appuie sur des éléments biographiques, même si elle les modernise considérablement. Mais le détail des thèmes romantiques, provoqué par le zèle de Compagnoni à faire passer le Tasse pour un ancêtre, est poussé loin – trop loin de la biographie et de l'œuvre elle-même du poète italien: on fait par exemple de lui le précurseur d'une sensibilité à la nature, seule échappatoire à la méchanceté du monde: « Le triste lieu qu'est donc la cour! [...] Son air souillé empoisonne les cœurs. J'irai dans les bois. La vie simple et pastorale des premiers hommes devrait être un héritage pour la postérité » (COMPAGNONI, 1804, p. 9).

Clélia Anfray fait des *Veillées du Tasse* une manifestation extrême de la mauvaise foi des romantiques envers le Tasse: ceux-ci ont obstinément voulu croire en des biographies de toute évidence fictives et romancées, comme ce texte qui exhume un manuscrit présenté comme authentique, mais regorgeant d'inexactitudes, d'exagérations et d'anachronismes. Il nous semble en effet que de telles errances stylistiques signalent assez nettement le caractère fictionnel de l'œuvre. Elles désignent le texte comme une invention précisément parce qu'il connaît trop bien la réalité et dispose d'un point de vue historique surplombant sur le « phénomène Torquato Tasso » au-delà des limites de sa vie et de son époque. D'autant que Compagnoni avoue la forgerie dès 1834, dans ses *Memorie autobiografiche* publiée sous le titre *La Vie littéraire du cavalier Giuseppe Compagnoni écrite par lui-même* [*Vita letteraria del cavaliere Giuseppe Compagnoni scritta da lui medesimo*]. Mais la même année paraît en France une troisième traduction de l'œuvre, par Louis-Cyprien Mel, qui continue de considérer l'œuvre comme authentique, et en accentue même le style romantique et larmoyant. Cette attitude s'est d'ailleurs prolongée bien au-delà du romantisme, en raison notamment de la dimension patriotique de ce texte: jusqu'au début du XX^e siècle, le texte est présenté comme authentique⁸.

Un tel aveuglement suppose, chez des lecteurs pourtant prévenus par le précédent de « l'affaire Ossian », une volonté de croire au-delà de toute vraisemblance – mais c'est dans ce contexte que le dispositif nocturne révèle toutes ses potentialités, grâce à une ambivalence féconde qui va permettre à la fois de jouer sur la crédulité de lecteurs et de leur faire accepter le caractère fictionnel de l'ensemble. Les « nuits » jouent en effet ici un rôle très important: elles suggèrent un cadre vraisemblable où les lecteurs pourront sentir la présence de cet auteur qu'ils désirent tant voir; mais elles affirment petit à petit la dimension fictive du dispositif, en révélant le caractère improbable de la structure présentée, dans une tension étrange entre oralité et écriture, entre immédiateté du sentiment et distance historique, entre miracle du manuscrit trouvé et opportunité de la découverte. Des efforts de crédibilisation à la fiction assumée, le dispositif nocturne mystifiant permet de faire passer les lecteurs dans une autre sphère, où leur désir de croire n'est plus à mettre au compte d'une pulsion coupable ou ridicule, mais les met en position d'apprécier authentiquement une œuvre inventée.

Que nous dit cette « imposture innocente »? Que la formule n'est pas une excuse ultérieure, mais bien une définition de ce que sont les mystifications romantiques autour de la nuit: elles fonctionnent sur une ambivalence, qui consiste à tenter de crédibiliser la forgerie, mais sans aller jusqu'au bout et en laissant finalement apparaître que l'œuvre est une fiction. *Imposture*, parce qu'elle ment, elle est malgré tout *innocente*, parce qu'elle correspond au désir du lecteur qui veut croire à ce qu'on lui propose, et est tout disposé à passer sur les incohérences et les insuffisances du dispositif faussaire: la formule pourrait

⁸ Par exemple dans l'édition de Nino Romano en 1914, en dépit du fait que quatre ans plus tôt, un critique avait démontré l'inauthenticité de l'œuvre (VON ORELLI, 1910, p. 101-128).

également s'appliquer à la fiction elle-même, mensonge qui ne trompe personne, parce qu'il repose sur un pacte tacite de « suspension volontaire de l'incrédulité ».

On retrouve le même type de tension à l'œuvre dans *Les Soirées de Walter Scott*: ici, le cadre oral se désagrège par l'intermédiaire du « bibliophile Jacob » qui est présenté dans le récit comme l'éditeur du texte de Scott. Lacroix joue de l'impossibilité de type temporel et logique qui interdit de superposer les deux « auteurs » et engage une stratégie de dédoublement en ajoutant à sa propre signature du texte une notice de présentation de cet éditeur « écrite par lui-même ». Comme le souligne Marie-Ève Thérénty (THÉRENTY, 2003, p. 170), le bibliophile Jacob est le garant du bibliothécaire Lacroix lorsqu'il s'essaie au roman historique: figure presque centenaire, dont le nom même souligne le caractère patriarcal et vétuste, il est une métaphore de l'histoire et de la sédimentation des événements dans la mémoire de ce témoin universel (« j'ai vu la Pompadour, j'ai vu la Dubarry, j'ai vu Louis XVI, j'ai vu Robespierre, j'ai vu Bonaparte », LACROIX, 1829, p. 7). D'âge antique, il est aussi antiquaire et, trouvaille ingénieuse de Lacroix, bibliophile: c'est donc une image vivante du livre et un homme de la collection, qui compile les ouvrages les plus divers, avec une prédilection pour tout ce qui touche au Moyen Âge. Son goût pour l'ancien et son zèle maniaque sont autant de cautions pour le jeune auteur Lacroix:

J'ai rassemblé une bibliothèque choisie de trente mille volumes, dont je dresse moi-même le catalogue, avec des notes et observations. J'espère le finir, pour peu que je devienne centenaire. Mes livres, tous reliés en maroquin et dorés sur tranche, sont rangés par ordre de date, depuis l'origine de l'imprimerie. (LACROIX, 1829, p. 8)

Est-ce la valeur d'étai de ce vieillard érudit qui justifie la structure gigogne, où Lacroix se décharge sur un autre auteur (Jacob) qui reproduirait lui-même les paroles d'un autre auteur (Scott)? Si l'on suit l'analyse de Marie-Ève Thérénty, il y a plus dans ce schéma à la Andromaque, qui permet en réalité de passer en revue l'éventail de toutes les mystifications littéraires possibles – suppositions d'auteur, plagiat, association littéraire, recours à des nègres comme Jacob le suggère au sujet de Scott.

Selon nous, le dispositif oralisant et nocturne participe de manière décisive au trouble jeté sur la figure auctoriale de Scott et aide donc à effectuer un transfert d'autorité en direction de l'auteur réel. D'un part, l'atmosphère de récit direct tend à discréditer de multiple manière l'auteur figuré, Walter Scott, et à inaugurer une migration de l'autorité vers d'autres figures – d'abord, l'intermédiaire fictionnel du bibliophile Jacob, puis, en définitive quoiqu'en filigrane, l'auteur réel, Lacroix. D'autre part, la structure provoque un enchâssement de l'auteur représenté, du conteur-narrateur-témoin et de l'auteur réel qui à aucun moment ne permet leur superposition, dévoilant ainsi, derrière l'insuffisance des deux premières instances, le contrôle nécessaire de la dernière, Paul Lacroix.

La notice rédigée par le bibliophile jette d'emblée le doute sur l'autorité auctoriale attribuée à Scott à travers une réflexion sur la signature. En effet, Jacob est un collectionneur d'autographes et ne désire rien tant pour assouvir sa passion que la signature de Walter Scott. Il se rend chez l'écrivain pour obtenir son paraphe, mais d'une manière étrange il ne parvient pas à ses fins car, semble-t-il, Walter Scott ne sait pas signer lui-même:

Ici j'arrêtai mon narrateur et je lui demandai brusquement le moyen de me procurer l'autographe tant désiré. Ma question parut l'embarrasser; Walter Scott avait un secrétaire, et n'écrivait jamais lui-même. «Il sait du moins signer son nom !» m'écriai-je, retombant dans

mes réminiscences du moyen âge, où maint valeureux chevalier ne savait que tracer une croix avec la poignée de son épée. Mon ami rougit de colère à cette outrageante exclamation, puis se hasarda à sourire, et j'en fis autant. J'avais été trop loin. (LACROIX, 1829, p. 19)

Cet épisode étrange reprend en réalité des rumeurs contemporaines suggérant que l'auteur de romans historiques employait en réalité des nègres: ici, la mystification prétend se faire démystificatrice, révélant que le « grand auteur » sait à peine tenir la plume, et que symboliquement il se révèle incapable de signer de son nom une œuvre qui ne lui appartient pas. Ces bruits envieux jettent un doute réel sur l'autorité de l'auteur, et permet de justifier la supercherie sur deux plans. Le premier, interne à la fiction, consiste à dire que c'est pour rentrer en grâce et peut-être obtenir une lettre (et donc une signature) de Scott que Jacob écrit ce livre de conversations:

On verra ailleurs comment ma curiosité d'autographes est en quelque sorte la cause première de l'ouvrage authentique que j'offre au public. Dieu fasse qu'il me vaille une lettre de sir Walter Scott ! ça m'aura été tout profit de me faire son secrétaire de mon chef. (LACROIX, 1829, p. 12)

Mais à un second niveau, métatextuel, on voit ce que le refus de la signature suggère: si Walter Scott n'est de toute façon pas l'auteur de son œuvre, s'il ne peut pas la signer, alors l'usurpation est autorisée. Le titre *Les Soirées de Walter Scott à Paris*, avec l'ambiguïté déjà relevée entre le signalement d'une propriété et l'affirmation d'un rapport d'objectivation, prend acte de cette autorisation en s'appropriant la signature du grand homme: de manière significative, la page de titre de l'édition de 1829 met en place un jeu typographique qui suggère une autre lecture, faisant de Scott l'auteur réel du livre – « Les Soirées » (titre) / « de Walter Scott » (auteur) / « à Paris » (lieu d'édition); mais la mention subséquente de bibliophile Jacob, dans une calligraphie gothique qui le singularise par rapport à l'espace du titre lui-même et le désigne, au moins provisoirement, comme « l'auteur ». Le titre choisit par Paul Lacroix joue donc un rôle important pour miner l'autorité associée à Walter Scott et faire apparaître de manière seconde celle d'un autre auteur, et potentiellement celle d'un troisième resté dans l'ombre.

Au-delà du titre, l'atmosphère de conversation nocturne convoquée par le titre instaure un véritable *leitmotiv* du défaut auctorial de Scott, repris plus loin: Jacob souligne que Scott a pour caractéristique de s'en tenir à la parole fluante qui refuse d'assumer la paternité de ses œuvres. Si ce reproche est relativement contradictoire avec l'accusation précédente sur les nègres et donc sur une absence totale d'auctorialité, il encourage le parasitisme littéraire de transcripteurs qui sont les derniers relais, les seuls à pouvoir transcrire une œuvre qui autrement serait perdue. Jacob n'est d'ailleurs pas le seul dans ce cas, puisque certaines nouvelles du recueil ont paru par ailleurs dans la presse:

Enfin je protesterai que ces espèces de notes n'étaient pas destinées à l'impression, d'autant plus que je ne m'en suis jamais regardé comme l'auteur; Walter Scott sans doute dira de même. Mais plusieurs scènes historiques ayant été imprimées dans un journal j'ai retrouvé ma version à de légères différences près. Je présume que quelqu'un s'est fait comme moi le secrétaire de Walter Scott, sans lui demander son bon plaisir; ou bien, selon l'usage, mon manuscrit sera tombé, à mon insu, en des mains infidèles. En tout cas, Walter Scott est le seul qui puisse réclamer peu ou beaucoup dans ce recueil. Il est possible qu'il n'en fasse rien

pour des motifs à lui connus. On sait qu'il a nié longtemps ses chefs-d'œuvre. (LACROIX, 1829, p. 28-29)

La prolifération exponentielle de la mystification tourne ici à la démystification: de qui sont signées les nouvelles publiées dans la presse? De Lacroix et non de Scott: derrière les deux auteurs supposés, c'est bien l'auteur véritable que l'on trouve. De manière significative, la stratégie du faux texte apocryphe est ici manifestement dévoilée comme une fiction: elle n'a en rien vocation à tromper le lecteur, mais à tirer profit de l'intérêt pour Walter Scott, sans toutefois faire disparaître du texte le véritable auteur de l'œuvre.

Le rapport d'inclusion des figures auctoriales entre elles au cours des « soirées » incite déjà le lecteur à douter de la vérité de la transcription proposée par le bibliophile Jacob et à s'interroger sur l'auteur réel du texte. La figure pittoresque du bibliophile monomane, double des moines copistes médiévaux, n'est-elle pas trop belle pour être vraie? D'ailleurs, n'y a-t-il pas dès la page de titre un indice du caractère trompeur de ce narrateur intermédiaire, puisque le texte est signé « P. L. Jacob »?

Ici encore, on a une signature ambiguë, qui consiste un signe d'auctorialité en creux. Certes, l'auteur réel n'est représenté que par ses initiales, mais précisément, les deux autres, Scott et Jacob, ont leur nom complet sur la page de garde: cela les met donc dans un rapport d'équivalence, alors même que l'on a vu que dès cette première page l'organisation typographique offrait une vision ambivalente de l'autorité de Scott, présenté comme l'auteur puis immédiatement désavoué par les informations données plus bas. Pourquoi n'en serait-il pas de même avec Jacob? Son nom est transcrit par d'étranges caractères gothiques signalant de manière un peu trop opportune son grand âge et donc renvoyant à son statut de *personnage* plutôt que d'auteur. Enfin, l'ambivalence du nom « Jacob », qui est d'abord un prénom associant son porteur à un ancêtre biblique, mais qui est ici utilisé comme nom de famille (« P. L. Jacob »), introduit une incertitude sur le nom « réel » du personnage et fait de lui une simple créature dont les caractéristiques sont modifiées à son gré par un auteur.

On constate tout l'intérêt de recourir ici à cette figure intermédiaire d'auctorialité, promesse d'une narration plus intéressante grâce aux qualités pittoresques du personnage et à sa situation de témoin, mais qui se révèle en réalité un instrument de trouble auctorial accru: il est celui par lequel l'autorité de Scott est d'abord mise en doute à l'intérieur de la fiction, avant d'être lui-même désavoué par un auteur qui n'a ainsi pas à s'attaquer à la figure du grand homme. Quant à Scott, il devient l'objet d'une fictionalisation accrue, puisque même le narrateur-témoin n'en était finalement pas un: la mystification se révèle intégralement, mais de manière moins violente grâce à cette structure gigogne qui intercale une figure tierce pour mieux négocier le dévoilement de l'auteur réel. La structure de la fiction nocturne, parce qu'elle suppose une parole à saisir et une multiplication des hypostases pseudo-, para- ou crypto-auctoriales, qui se déploient en éventail entre écrivain imaginaire, secrétaire supposé et auteur effectif, permet d'instaurer une mystification et en même temps de la révéler par le chevauchement suspect des instances du récit. Cette tromperie avortée autorise le texte à jouer sur deux tableaux, en offrant au lecteur le frisson d'une authenticité suggérée et le plaisir d'une fiction intégrale.

3. Conclusion

On voit ici le détournement dont est l'objet la figure de l'auteur romantique: il se trouve susciter à l'envi au sein d'un dispositif qui met en valeur sa parole orale et suggère sa présence directe; mais le

supplément d'âme devient ici *corps sans âme* (LACROIX, 1834) la production d'une figure d'auteur complexe se transforme en possibilité d'appropriation éhontée qui pourrait donner l'impression d'une forme dégradée et parasitaire de l'auctorialité. Les « veillées » du Tasse et les « soirées » de Walter Scott constituent donc la rencontre fortuite de la mythologie romantique du « grand auteur » et de stratégies à l'origine commerciales où celui-ci n'est plus que le garant du texte, et finit par devenir le simple sujet de l'œuvre composée par un autre – on retrouve « l'auteur comme œuvre » récemment évoqué par Nathalie Laviolle et Jean-Benoît Puech (LAVIALLE, PUECH, 2000). Mais cette ambiguïté même de la représentation correspond selon nous moins à un permis de mystifier qu'à une exposition de la mystification: le procédé parasitaire est dévoilé par l'auteur avec une honnêteté dont ne font pas toujours preuve des lecteurs désireux de croire. À ce titre, non seulement il se justifie lui-même en tant qu'auteur en escamotant d'emblée l'auteur légendaire qu'on faisait mine de (re)susciter, mais il légitime l'ensemble du livre comme un processus fictionnel orienté vers le lecteur, réconciliant pour lui le principe de plaisir (et si c'était vrai?) et le principe de réalité (la fiction reste fiction, enserrée dans les bornes du récit-cadre, et ne prétendant en réalité pas à l'effectivité).

Ainsi, ces mystifications permettent de souligner la médiation effectuée ici par une fiction auctoriale qui apparaît bien comme une feinte acceptée et partagée: le lecteur fait mine de croire à la présence réelle d'un auteur qui n'est plus en réalité qu'un personnage; pendant ce temps, et dans les failles discrètes de la fiction énonciative, l'auteur conquiert les traits associés à l'auctorialité moderne: maîtrise, autorité, détachement de la situation d'énonciation et capacité d'invention fictionnelle.

Références bibliographiques

- ANFRAY, Cl. Le Tasse disparu. Fin d'un mythe romantique, *Romantisme*, Paris, n° 148, p. 145-156, 2010.
- BALZAC, H. de. Portrait de P. L. Jacob, bibliophile, éditeur des *Deux Fous*. In: BALZAC, H. de. *Œuvres diverses*. t. 2, Paris: Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1996.
- BARTHES, R. La Mort de l'auteur. In: BARTHES, R. *Œuvres complètes*, t. 2. Paris: Seuil, 1994.
- BEALL, Ch. B. Le Tasse romantique. In: BEALL, Ch. B. *La Fortune du Tasse en France*. Eugene: University of Oregon et MLA, 1942.
- BÉNICHOU, P. *Le Sacre de l'écrivain*. Paris: José Corti, 1973.
- _____. *Le Temps des prophètes: Doctrines de l'âge romantique*, Paris: José Corti, 1977.
- _____. *Les Mages romantiques*, Paris: Gallimard, 1988.
- _____. *L'École du désenchantement: Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier*. Paris: Gallimard, 1992.
- BENJAMIN, W. Le narrateur. Réflexions sur l'œuvre de Nikolaï Leskov. In: BENJAMIN, W. *Écrits français*. Paris, Gallimard, 1991, p. 251-301.
- BOUDROT, P. *L'Écrivain éponyme: histoire sociale et culturelle des clubs et sociétés prenant nom d'écrivain en Occident, de la Révolution Française aux lendemains de la Seconde Guerre Mondiale*. 2007. 906 p. Dissertação – Université de Paris I-Panthéon Sorbonne, Paris, 2007.
- BOURDIEU, P. *Les Règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil, 1992.
- COMPAGNONI, G. *Les Veillées du Tasse*. trad. M. B. Barère. Paris: Crapelet, 1804.
- _____. *Memorie autobiografiche*. Milan: Treves, 1927.
- _____. *Le Veglie di Tasso*. Rome: Salerno, 1992.
- DIAZ, J-L. *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*. Paris: Honoré Champion, 2007.
- FOUCAULT, M. Qu'est-ce qu'un auteur?. In: FOUCAULT, M. *Dits et Écrits I, 1954-1975*. Paris: Gallimard, 1994.

- HEINICH, N. *L'Élite artiste, excellence et singularité en régime démocratique*. Paris: Gallimard, 2005.
- LACROIX, J. *Corps sans âme*. Paris: E. Renduel, 1834.
- LACROIX, P. *Soirées de Walter Scott à Paris, recueillies et publiées par le bibliophile Jacob*. Paris: Renduel, 1829.
- _____. *Contes du bibliophile Jacob à ses petits enfants*. Paris: Janet, 1831.
- _____. *Convalescence du vieux conteur*. Paris: Janet, 1832.
- _____. *Suite de la Convalescence du vieux conteur par P.-L. Jacob*. Paris: Desforges, 1836.
- _____. *Le Vieux conteur*. Paris: Barba, 1838.
- _____. *Les Vieux conteurs français*. Paris: Panthéon littéraire, 1840.
- LAVIALLE, N., PUECH, J.-B. (ed.). *L'Auteur comme œuvre (l'auteur, ses masques, son personnage, sa légende)*. Orléans: Presses Universitaires d'Orléans, 2000.
- LOCKHART, J. G. *The Life of Sir Walter Scott*. Londres: Black, 1893.
- MAIGRON, L. *Le Roman historique à l'époque romantique. Essai sur l'influence de Walter Scott en France*. Paris: Honoré Champion, 1912.
- MAINGUENEAU, D. *Le Contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*. Paris: Dunod, 1993.
- MEIZOZ, J. *Postures littéraires: mises en scène modernes de l'auteur*. Genève: Slatkine, 2007.
- _____. *La Fabrique des singularités. Postures littéraires II*. Genève: Slatkine, 2011.
- MOOG-GRÜNEVALD, M. "Le Veglie di Tasso, une supercherie romantique". *Revue de Littérature Comparée*, Paris, n° 4, p. 467-476, 1988.
- PIVONT, F. Les Biographies de Torquato Tasso. Prolégomènes à une étude du thème. *Les Lettres romanes*, Paris, t. XL, n° 2, p. 103-116, 1986.
- PRESTON DARGAN, E. Scott and the French Romantics, *PMLA*, New York, vol. 49, n° 2, p. 599-629, 1934.
- RIEGER, D. "Poesia" und "Pazzia": Giuseppe Compagnonis romantische Tasso-Fälschung. Heidelberg: C. Winter, 1992.
- SAINTE-BEUVE, Ch.-A. *Premiers lundis*, vol. 2. Paris: Michel Lévy frères, 1894.
- SCOTT, W. *The Preface to the Waverley novels*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1978.
- THÉRENTY, M.-È. *Mosaïques. Être écrivain entre presse et roman (1829-1836)*. Paris: Honoré Champion, 2003.
- TIBI, L. *La Lyre désenchantée: l'instrument de musique et la voix humaine dans la littérature française du XIX^e siècle*. Paris: Honoré Champion, 2013.
- VAILLANT, A. *La Crise de la littérature: romantisme et modernité*. Grenoble: Ellug, 2005.
- VON ORELLI, J. K. *Beiträge zur Geschichte der italienischen Poesie*. Zürich: Orelli, Füssli und C^{ie}, 1910.

Recebido em: 11/02/2014 **Aceito em:** 16/04/2014

Referência eletrônica: FEUILLEBOIS, Victoire. Quand l'auteur joue à disparaître: figurations auctoriales et mystifications à l'époque romantique (*Les Veillées du Tasse* et *Les Soirées de Walter Scott à Paris*). *Rev. Cria. Crít.*, São Paulo, n. 12, p.88-105, jun. 2014. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: dd mm aaaa.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v0i12p88-105>.