

## **L'expression de l'autorité littéraire au XVIII<sup>e</sup> siècle : anonymat, diversité des masques et production assumée.**

Jean-Jacques Tatin-Gourier,  
Université François-Rabelais, Tours

La vie littéraire et artistique du XVIII<sup>e</sup> siècle européen a été souvent appréhendée en termes de jeux de masques (Moretti « Le masque » et « L'apogée »). Accessoire du libertinage des élites (Stewart), des fêtes galantes et d'un carnaval qui ne se limite pas à Venise mais nourrit, de la *comedia del arte* au théâtre de la foire (Girou-Swidorski *et al*) et aux nombreuses images que l'une et l'autre inspirent - l'on pense bien sûr à Watteau -, le masque semble omniprésent en un siècle encore amplement marqué par les interdits traditionnels (Macary). Masques portés, voire brandis mais aussi masques abandonnés ou arrachés : il est tentant de filer la métaphore dans notre lecture du siècle. Les diverses ruptures, artistiques, culturelles, sociales et politiques qui marquent le XVIII<sup>e</sup> siècle, peuvent aisément en termes d'érosion, de chute ou de retrait de masques. Après un bref panorama du masque et du démasquage (ou dévoilement) dans la production artistique et littéraire de la période en question, nous aborderons cette notion sous l'angle de la relation entre l'auteur et le pouvoir afin de clarifier les rapports entre des termes proches comme "anonymat" et "clandestinité" et d'exposer l'impact du contexte politique et social sur les stratégies discursives à l'œuvre.

### **Du masque au démasquage**

La rupture avec le rococo et les derniers éclats du baroque qu'induit le développement de ce que l'on nomme communément le néo-classicisme semble arracher masques et artifices pour s'attacher à la vérité des corps dénudés et des visages "à la grecque" ou "à la romaine". Des "affêteries" de Boucher aux œuvres de jeunesse de David (Crow), des ultimes groupes sculptés du baroque - dont Le Bernin est l'insurpassable maître - aux œuvres de Canova, une même dynamique de dépouillement semble se développer. Les écrits théoriques de Winckelmann (Pommier) président, du moins pour la sculpture et l'architecture, à cette révolution artistique.

Pour ce qui concerne la production littéraire du XVIII<sup>e</sup> siècle et plus spécialement la poésie et le théâtre, le strict respect des hiérarchies en matière de genres et des codes qui leur sont attachés semble avoir massivement longtemps occulté, masqué des accents de sincérité, une tonalité de sincérité qui ne seront acceptés et valorisés que bien plus tard. Et l'on pense aux modèles classiques de la tragédie reconduits jusqu'à Voltaire et, plus tardivement encore, jusqu'à Marie-Joseph Chénier. Pour la comédie, l'ombre portée de Molière constamment copié ou réécrit a impliqué la durable méconnaissance d'un Marivaux qui, quant à lui, s'arrache à ce mimétisme par une analyse sans précédent du sentiment amoureux et des réticences obstinées du sujet à son acceptation. Réticences qui se nourrissent du jeu complexe de masques que permet un langage durablement opaque et même menteur, mais appelé cependant à céder à l'expression libre du sentiment. Pour la poésie proprement dite, l'on sait combien l'expression de l'émotion, le lyrisme

personnel, l'aspiration à une poésie spontanée, naïve et sensible se fit attendre par-delà la rigidité de masques qu'imposaient la rhétorique classique et le strict respect des règles de versification.

C'est sans doute le genre romanesque - le genre le plus libre mais aussi le plus traditionnellement méprisé - qui permet le mieux de comprendre comment l'écriture littéraire a connu une dynamique de démasquages successifs au cours du siècle. Avec les romans de jeunesse de Marivaux - notamment *Pharsamon* et *La Voiture embourbée* - la mise en cause par l'ironie et la parodie des stéréotypes des grands romans d'aventures du siècle précédent. Puis le Marivaux de la maturité mais aussi avec l'abbé Prévost s'impose le roman-mémoires. Le recours à une figure de narrateur (Jacob et Marianne pour Marivaux, l'Homme de qualité pour l'abbé Prévost) permet tout à la fois un rapprochement du réel et une analyse sans précédent de la vie intérieure. L'expression des sentiments, l'analyse psychologique, la recherche de l'émotion s'imposent comme des objectifs suprêmes du roman avec la *Nouvelle Héloïse* de Jean-Jacques Rousseau et l'immense succès de ce roman épistolaire. Mais l'impression qu'il procure d'un accès sans précédent à l'intimité d'êtres d'exception a suscité de multiples et pâles copies. Et c'est précisément cette problématique romanesque, les illusions de transparence à l'intimité qu'elle suscite que Laclos démasque comme autant de postures trompeuses dans ses *Liaisons dangereuses* (1782) où les émotions des grands libertins que sont Valmont et la Merteuil sont toujours feintes parce qu'elles s'inscrivent dans d'illusoires stratégies de séduction et de concurrences. Ainsi ces configurations de masques semblent appeler nécessairement en retour, quand les rigidités des stéréotypes apparaissent et se figent, d'inévitables démasquages.

### **Masques et pouvoir : clandestinité, anonymat et stratégies discursives**

Mais cette vision panoramique du siècle ne doit pas faire oublier qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, le recours au masque a d'autres justifications foncièrement politiques, voire politico-religieuses : dans l'ombre portée d'un absolutisme qui survit amplement au long règne de Louis XIV, il n'est que le masque de la sujétion qui permette de faire œuvre d'écrivain. Dans ses *Mémoires*, Saint-Simon, parce qu'il a su avancer masqué, a pu observer les arrière-plans des grandes mises en scène du pouvoir et se trouver en mesure d'arracher les masques courtois. Mais cette question du masque que le pouvoir impose à l'auteur ne pèse pas seulement sur la genèse de ses œuvres : elle concerne peut-être plus encore leur publication et leur diffusion. La clandestinité par le recours au pseudonyme ou à l'anonymat a joué, nous le savons notamment grâce aux travaux de Roger Chartier et de Robert Darnton (Chartier 1989-94 et 1987, Darnton), un rôle considérable dans le développement de la critique de l'Ancien Régime, de ses institutions politiques et religieuses et de sa stratification juridique et sociale.

Mais pour faire toute la clarté sur cette question du masque que les pouvoirs, au XVIII<sup>e</sup> siècle, tendent à imposer aux écrivains, il importe de dissiper quelques amalgames et plusieurs ambiguïtés qui pèsent encore sur l'histoire littéraire. Tout d'abord attribuer à l'Ancien Régime le monopole indistinct de la censure serait, à plusieurs égards, une erreur. Le régime de liberté qu'instaura, dès 1789, la Révolution s'opposait certes absolument au système complexe des censures

d'Ancien Régime. Mais cette liberté fut en fait précaire : très vite, avec la terreur, un rigoureux contrôle de l'imprimé se trouva rétabli. Et le consulat, et plus encore l'Empire développèrent une censure rigoureuse et efficace. De plus il ne fut pas une seule censure d'Ancien Régime : aux censures traditionnelles (l'Université, les parlements) s'ajouta la censure royale préventive de la Librairie avec son système des privilèges et des permissions tacites. Les notions de clandestinité et d'anonymat, implications politiques du masque imposé aux auteurs doivent être en fait rapportées à ces diverses instances de censure dont le jeu concurrent fut complexe et fluctuant au cours du XVIIIe siècle. Il importe enfin de distinguer la clandestinité issue d'une production hors des frontières et une clandestinité liée à une production sur le territoire français —qu'il s'agisse d'ateliers parisiens ou provinciaux clandestins.

Mais le caractère clandestin ne concerne pas que la production imprimée : dans l'historique du développement des Lumières, il est souvent question du rôle pionnier et radical des "manuscrits clandestins". L'expression paraît a priori postuler un caractère transgressif maximal. Il semble qu'il s'agisse de textes impliquant des risques tels qu'une impression quelle qu'elle soit n'a pu être envisagée. Une lecture finaliste du siècle (une manière de n'envisager ce dernier qu'à la lumière des dernières années de l'ancien régime et de la Révolution) tend à attribuer à ces manuscrits clandestins une charge philosophique transgressive subversive qu'ils n'ont généralement pas, ou, en tout cas, qu'ils n'ont pas tous. Il a été observé que ces manuscrits ne présentent aucune unité philosophique et que l'on ne peut donc envisager pour la fin du XVIIe siècle et pour le premier versant du XVIIIe siècle de « philosophie clandestine » (Mori, *L'apogée*). Echos de Spinoza, thèses matérialistes très minoritaires, et plus fréquemment points de vue déistes ou sceptiques confèrent à cette production un caractère varié et même contradictoire sur lequel il importe de ne pas projeter des problématiques qui ne prendront toute leur ampleur et ne connaîtront vraiment d'unité qu'à partir des années 1760, notamment avec Voltaire et d'Holbach. Voltaire et d'Holbach qui ont su par ailleurs chacun à sa manière reprendre la part de ce corpus clandestin la plus adaptée à leurs campagnes antireligieuses.

Si les termes "clandestin" et "clandestinité" exigent bien des clarifications quant à la diversité des faits et des dynamiques qu'ils recouvrent, la notion d'anonymat et le recours au masque d'un pseudonyme sont tout aussi confus. Il importe en fait tout d'abord de noter qu'on ne peut établir de manière systématique aucune équation entre anonymat et recherche d'une clandestinité que justifierait un projet transgressif. Dans "Anonymat et stratégies de communication : le cas de Pierre Bayle" (1999), Gianluca Mori souligne le fait que, de manière globale à la fin du XVIIe siècle et dans le premier XVIIIe siècle, l'anonymat l'emporte largement sur la signature des auteurs. Et Mori évoque certaines œuvres -et le plus souvent des œuvres majeures —de Descartes, Malebranche, Arnauld et Nicole, Leibnitz, Fontenelle et Locke. L'un des seuls ouvrages que Bayle accepte de signer est son *Dictionnaire historique et critique* (1697) et cette acceptation le conduit à une sorte de préface justificative précisément centrée sur la question de l'anonymat. Pour lui l'anonymat des productions est manifestement une norme : « ... je ne blâme point ceux qui se nomment à la tête de leurs ouvrages, mais j'ai toujours eu une antipathie secrète pour cela » (cité dans Mori, *Anonymat* 19). Et Bayle de renvoyer

à ses préférences éthiques personnelles : « ... on ne donne point raison des antipathies non plus que des goûts »(19). Il faut toutefois prendre en compte le fait que les pressions des éditeurs souhaitant obtenir auprès des instances de la censure royale (la Librairie) un privilège permettant de contrecarrer ou de limiter les éditions pirates, tendent à limiter le choix courant de l'anonymat. La notoriété acquise par certains auteurs conduit également les libraires-éditeurs à exiger la signature des ouvrages.

Gianluca Mori montre en outre, en s'appuyant notamment sur l'examen de l'ensemble des œuvres de Bayle que l'anonymat recouvre des fonctionnalités textuelles très diverses et s'inscrit dans des stratégies scripturales très variées. Il est en effet des types très différents d'anonymat. Comme bien d'autres auteurs —et en particulier des romanciers—, Bayle a recours à l'artifice du manuscrit trouvé ou confié. Les lecteurs du temps n'étaient probablement pas dupes de ces incipit stéréotypés visant à dérouter mais peut-être plus encore à divertir. Mais il est un autre type de mis en scène concourant à l'anonymat : l'accompagnement du texte par un simulacre de réfutation. Autre procédé semblant viser à égarer le lecteur quant à la paternité du texte : l'adjonction d'une notice faisant état d'une rumeur attribuant la rédaction de l'œuvre à un autre auteur. Le recours, dès la page de titre, au nom d'un autre écrivain sera un procédé apprécié de Voltaire : que l'on pense au conte philosophique *L'Ingénu* (1767), prétendument signé du Père Quesnel, janséniste notoire. Enfin la traduction supposée de l'anglais est un autre artifice courant de présentation qui joue sur l'image d'une Angleterre riche en libres débats philosophiques. Par delà cette diversité de mises en scène et d'artifices de présentation, l'anonymat peut manifestement correspondre à des intentionnalités très diverses et être porteur d'enjeux eux-mêmes très variés. Il ne peut être en tout cas systématiquement rapporté à des stratégies relevant de la prudence politique ou religieuse.

La citation elle-même, quand elle est explicite, est souvent une constituante du masque : elle peut être un moyen de se réfugier derrière la parole de l'autre. La citation peut d'ailleurs renvoyer à un auteur fictif, ou être faussement attribué à un auteur réel : autant de manipulations potentielles qui masquent autant qu'elles révèlent. Pour Barbara de Négroni :

Citer, c'est en quelque sorte prendre un porte-voix, un masque, c'est recourir à une parole autre, parole anonyme ou pseudonyme qui défait tout rapport immédiat et transparent à un auteur, qui conduit à s'interroger aussi bien sur l'identification que sur l'identité. Étudier ce travail de masque et de dissimulation suppose de prendre en compte des techniques d'écriture : bien plus que des types de citations, il faudrait opposer ici des types d'utilisation de la citation, les différentes façons dont une citation peut apparaître dans un texte, des collages manifestes et des collages latents (36-37)

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, la citation est souvent peu apparente, voire masquée et l'identification de leur auteur est souvent très complexe. Il importe, quand c'est possible, d'identifier et caractériser le contexte d'extraction ainsi que les transformations que le texte intégré a subies. De plus, dans cette dynamique complexe des réécritures, et notamment pour les écrivains-philosophes les plus en

vue du XVIIIe siècle (Voltaire, Montesquieu et Rousseau pour l'essentiel), il importe d'examiner les recueils d'ana (intitulés Esprit de, Génie de) qui recomposent la configuration de l'auteur-texte par une procédure très proche de notre "copié/collé" actuel.

Il faut enfin évoquer, pour la fin du XVIIIe siècle, le masque que constituent certains personnages d'œuvres dont le succès fut exceptionnel. C'est tout particulièrement le cas du Figaro de Beaumarchais. L'immense succès du *Mariage de Figaro* en 1784 se traduit non seulement par la publication quasi immédiate de nombreuses suites théâtrales<sup>1</sup> mais aussi par des textes prétendument autobiographiques tels que *Le Voyage de Figaro en Espagne* (dont l'auteur était en fait Fleuriot de Langle)<sup>2</sup> et les *Confessions d'Emmanuel Figaro écrites par lui-même, et publiées par une religieuse* (1787).

Il est en outre un autre masque possible celui de personnages contemporains et réels qui ont défrayé la chronique voire scandalisé l'opinion. Ce fut notamment le cas, au lendemain de l'affaire du Collier de la Reine, du personnage de Cagliostro : en 1787, un an après le scandale, paraissent des *Confessions de Cagliostro* (1787).

Il est évident qu'au fil du siècle et plus encore dans les deux dernières décennies de ce qu'il est convenu d'appeler l'Ancien Régime, plusieurs facteurs concourent, pour les écrivains, à l'abandon du masque de l'anonymat. La dénonciation de la vanité du savoir est de moins en moins à l'ordre du jour. Les réticences en matière de reconnaissance des talents de l'homme de lettres (fût-il auteur d'un type de livre traditionnellement méprisé : le roman) se sont peu à peu érodées. La quête de reconnaissance s'impose de plus en plus à des générations qu'éblouit la consécration des grands écrivains-philosophes contemporains. La signature des œuvres tend à s'imposer à tous comme condition d'un succès de plus en plus recherché, revendiqué. En des temps où la sincérité et la transparence sont de plus en plus érigées en valeurs, il semble que le masque tende de plus en plus à devenir un accessoire du passé.

## Bibliographie

Chartier, Roger. *Histoire de l'édition française* (direction avec Henri-Jean Martin). 4 vol. (1983-1986), 2e édition. Paris: Fayard et Cercle de la

---

<sup>1</sup> Citons notamment *Le Repentir de Figaro* (1784) de Parisau, *Le Veuvage de Figaro* (1785), *Le Lendemain des noces* (1787), *Figaro, directeur de marionnettes* (1785) de Dupaty.

<sup>2</sup> Le texte est édité à deux reprises : Saint-Malo, 1784 et Séville (localisation évidemment fictive), 1785.

- librairie, 1989-1994.
- . *Lecture et lecteurs dans la France d'Ancien Régime*. Paris, Editions du Seuil, coll. L'Univers historique, 1987.
- Crow, Thomas. *L'Atelier de David. Émulation et Révolution*. Paris: Gallimard, Bibliothèque illustrée des histoires, 1997.
- De Negroni, Barbara. « Le rôle de la citation. De Bayle à Voltaire. » *La Lettre clandestine*, 8 (1999) : 35-54.
- Darnton, Robert. *Bohème littéraire et Révolution : le monde des livres au XVIIIe siècle*. Paris: Gallimard, coll. Tel, 2010.
- Girou-Swidorski, Marie-Laure, Stéphanie Massé et Françoise Rubelin, (dir.) *Ris, masques et tréteaux. Aspects du théâtre du XVIIIe siècle. Mélanges en hommage à David A. Trott*. Québec: Les Presses de l'Université Laval, les collections de la République des lettres, Symposium, 2008.
- Macary, Jean. *Masque et Lumière au XVIIIe siècle, André-François Deslandes "citoyen et philosophe" (1689-1757)*. La Haye: Martinus Nijhoff, 1975.
- Moretti-Maqua, Céline. « Le masque, élément unificateur des arts au XVIIIe siècle. » *Editions harmattan.fr* <<http://www.editions-harmattan.fr/index.asp?navig=catalogue&obj=article&no=10005>>. Consulté le 2 juillet 2017.
- . *L'apogée du masque au XVIIIe siècle ou la Sérénissime masquée*. Paris : L'Harmattan, coll. Univers théâtral, 2013.
- Mori, Gianluca. « Editorial. » *La Lettre clandestine* no. 8. « Anonymat et clandestinité aux XVIIème et XVIIIème siècles. » 1999. 5-8.
- . « Anonymat et stratégies de communication: Le Cas de Pierre Bayle. » *La Lettre clandestine* no. 8, 1999.19-34.
- Pommier, Edouard. « Winckelmann, l'art entre la norme et l'histoire. » *Revue germanique internationale* 2 (1994). <<http://rgi.revues.org/449?lang=en>>. Consulté le 5 juillet 2017.
- Stewart, Philip. *Le Masque et la parole : le langage de l'amour au XVIIIe siècle*. Paris: J.Corti, 1973.