

A la recherche du nom d'auteur. Sur une approche multidisciplinaire récente

Georgiana Burbea
"Transylvania" University of Brasov

Yves Baudelle et Mirna Velcic-Canivez (dir.) (2020) : « *Noms d'auteurs* », *Etudes françaises*, 56 (3), Presses de l'Université de Montréal, 186 p.

Keywords: author name, author function, auctoriality, fiction, propre name, discourse

Réalisé sous la direction d'Yves Baudelle et de Mirna Velcic-Canivez, le dossier *Noms d'auteur* de la revue *Etudes françaises* propose une analyse à facettes multiples de la question de l'auteur. Le dossier réunit des travaux qui approchent cette problématique de diverses perspectives : l'analyse du discours, la rhétorique, la sémiotique etc. Chaque contribution cherche d'investiguer le maniement caractéristique de la notion d'auteur, dans différents genres de discours, fictionnels et non fictionnels, comme le témoignage, les nouvelles à la main, l'autobiographie, le pastiche, la traduction etc.

Ainsi que l'explique Baudelle et Velcic-Canivez (2020) dans leur *Introduction*, la question de l'auteur n'est pas récente : « elle est incontournable au sein de la philologie et des disciplines historiques qui s'occupent de l'attribution des textes et manuscrits anciens ; des œuvres anonymes en particulier » (11). En français, le terme apparaît d'abord comme étant lié à l'écriture et à l'œuvre. L'auteur est celui qui est le propriétaire de son œuvre, qui porte la responsabilité de l'écrit et qui

s'annonce comme *signature*. Une autre perspective s'annonce avec la « mort de l'auteur » : selon Barthes et Foucault, l'auteur devrait être vu plutôt comme *fonction* permettant d'organiser l'univers des discours, donc comme marque spécifique qui joue sur l'attribution du statut de l'œuvre. Si une troisième perspective – l'auteur comme *hypothèse interprétative*¹ – n'est pas prise en compte par les auteurs, c'est sans doute en raison du fait que l'hypothèse en question ne considère pas la notion d'auteur comme un problème nominal. Alors la question dont traite ce travail collectif c'est l'auteur en tant que stratégie de nommer : on interroge le statut discursif du nom propre, on cherche à comprendre certains changements d'ordre sociologique dans le mode de fonctionnement du nom, on réévalue l'ancienne question de la responsabilité qui exige un nom etc.

La première contribution est signée par Velcic-Canivez et porte le titre « Quand le nom d'un témoin est un nom d'auteur. Le *Jan Karski* de Yannick Haenel et les limites du témoignages ». L'étude situe le nom d'auteur dans la pragmatique textuelle, en centrant l'analyse sur le témoignage en tant qu'acte de langage. Ce qui constitue le spécifique de ce type de *speech act* c'est le fait qu'il exige de prendre en compte le rapport au destinataire ; sans le destinataire, l'acte de témoignage n'aurait pas de valeur : « pour que le témoignage soit accompli avec succès, il faut un destinataire qui s'engage à y répondre sur un plan non seulement affectif, mais aussi en fonction de ses connaissances » (19). L'autrice prend comme objet d'investigation le roman *Jan Karski* de Haenel (2009). Ce texte lui permet d'investiguer quelques spécificités irrévocables du nom propre, dans le contexte de la réception du témoignage : le nom propre du témoin joue le même rôle que les connaissances encyclopédiques, ce que l'on appelle la *doxa* du récepteur. L'autrice propose une discussion captivante sur le problème de la référence du nom propre, dont Searle (1972, 226) avait dit qu'il est dépourvu de la capacité de décrire, en le situant sur la liste des phénomènes linguistiques ayant plutôt une importance pragmatique. Velcic-Canivez ne partage pas cette conception qui situe le nom propre en marge du discours ; au contraire, elle pense qu'il faut le placer au cœur même du discours : « les noms propres possèdent nécessairement des référents plus ou moins

stables, car ceux-ci ne cessent de se construire et de se déconstruire par le discours » (22). L'analyse du mode de fonctionnement du nom propre dans le roman de Haenel permet, justement, de prouver cette assertion.

Tout d'abord « Jan Karski » est le nom d'un témoin, d'un auteur « accroché » à un récit qui est déjà rendu public et qui est, par conséquent, consubstantiel à la parole. Il remplit une fonction qui relève d'un dispositif de témoignage, mais en même temps il doit cautionner : « il possède certains traits de la signature » (23). Ce n'est donc pas un simple anthroponyme : il possède une double responsabilité et se rapproche du nom d'auteur. [Si nous comprenons bien] il semble que le nom propre « Jan Karski », tel qu'il est défini par Velcic-Canivez, fonctionne comme une sorte de « praxème nominal » qui fait de la catégorie nominale une fonction dynamique soustraite à l'essentialisation du sens : la fonction du nom propre ne se réduit pas au postulat référentiel selon lequel « l'objet désigné s'appelle ainsi qu'on le nomme » (Siblot 1998, 27). Autrement dit, même si on se situe dans un contexte référentiel, le nom propre n'est pas « une simple étiquette pour repérer un individu » (Gary-Prieur 1991, 20), car le nom « Karski » marque une appartenance culturelle et une certaine identité du porteur. Par ailleurs Velcic-Canivez précise que ce nom évoque une liste des noms qui ont le même statut, en faisant référence au Mémorial de Yad Vashem à Jérusalem.

Ensuite, le nom « Jan Karski » est analysé du point de vue du nom d'auteur, car il est mis en scène en tant que témoin-auteur. Cela permet à Velcic-Canivez de faire une observation essentielle pour la problématique du dossier : le manque de notoriété du témoin, allant vers son anonymat, a comme fonction de valoriser l'auteur – le vrai – et en même temps son texte. Ainsi, par l'usage de cette instance du témoin il s'agit plutôt de créditer, de légitimer le discours et le nom de son auteur. Une analyse de l'anthroponyme « Jan Karski » fait voir que le nom propre pointe vers le dehors de la fiction, puisque le roman de Haenel renvoie, dans les premières deux parties, à une personne réelle dont il est question dans le documentaire de Lanzmann, *Shoah*. Notons que le réel lui-même est affaire d'intertextualité ou d'encyclopédie (comme

dirait Eco) ce qui permet de voir le nom propre comme un réseau, comme l'effet de plusieurs actes linguistiques qui donnent de différentes descriptions (dont certaines sont fermées, certaines sont ouvertes).

Enfin, on arrive à une entité nommée « Jan Karski » qui est localisé au cœur même de la fiction, car on assiste à une métamorphose dans la troisième partie du roman, où la référence se réalise par un méta-témoignage, au moyen d'une narration à la première personne et sous la forme d'un témoignage autobiographique. Ainsi que l'explique Velcic-Canivez, cette partie du roman est le lieu d'expression d'une certaine « confusion vocale », entraînant un conflit entre le nom d'auteur et la responsabilité. Ce conflit aurait comme résultat, sur le plan poétique, une polyphonie du récit. Il s'agit d'un témoin qui est constitué par la fiction et en même temps se construit dans la fiction. Cependant, il semble que le projet poétique de Haenel pose des problèmes au niveau du témoignage en tant qu'acte, car le risque est de « priver le témoin non seulement de son autorité, de son droit à la parole, mais aussi de son droit à la réponse » (38). Ce fait serait en mesure, d'après Velcic-Canivez, d'annuler l'acte du témoignage lui-même.

Après cette étude autour de l'auteur-témoin, la discussion se déplace vers la problématique de la signature d'ensemble. Dans la deuxième étude du dossier, Charline Pluvinet analyse les signatures collectives de deux textes de fiction : *Climax* et *Vivres près des tilleuls*. Intitulé « L'un et le multiple. Le nom d'auteur dans les écritures collectives publiées de Général Instin et de l'AJAR », le texte de Pluvinet se concentre sur les enjeux de l'écriture collective : il s'agit d'une interrogation sur l'auctorialité, d'une part, et sur l'autorité de l'auteur, d'autre part. Avec ce type de signature, les frontières auctorielles deviennent floues ; ce phénomène est peut-être encore plus prégnant dans le cas d'AJAR. Ainsi que Pluvinet le montre, la désignation des auteurs « Général Instin » et « AJAR » se réalise dans l'œuvre même ; toutefois, aucun élément de la fiction ne porte sur la précision du rôle joué par chaque contributeur à l'intérieur du projet.

Les deux œuvres posent l'identité auctoriale dans la fiction ; cependant l'effet est différent dans chaque cas : il y aurait un certain aspect fantomatique dans le *Climax* du Général, tandis que le texte d'AJAR montre un effet jongleur qui suggère l'idée de jeu. Dans les deux œuvres, il s'agit d'une crise identitaire qui est mise en discours justement par l'écriture : « Traversant la crise du sujet des personnes fictives, une autorité se refonde dans les deux récits » (49). Il est donc question d'un auteur qui est à la fois présent et absent, un auteur en quelque sorte fantomal (ou ludique). Pluvinet estime que c'est précisément dans cet aller-retour entre présence et absence, entre réalité et fictionalité qu'on doit reconsidérer l'autorité de l'auteur.

Comme Pluvinet le fait remarquer, le nom collectif de ces deux fictions correspond à une dynamique actuelle qui met en jeu moins la fonction-auteur et laisse plus de place à une pluralité de possibilités appelées « des zones auctoriales alternatives » – il s'agit d'une sorte de hub issu du travail collaboratif, un point central où fusionnent toutes sortes de communications. Et cela se réalise sans qu'on sacrifie pour autant l'auctorialité individuelle. Selon Pluvinet, il s'agit de modalités alternatives d'explorer la création, les auteurs de nos jours étant de plus en plus habitués au travail collaboratif ; il est donc question de nouvelles formes de présence et d'existence dans l'espace public. Le but même de ce type d'écriture est alors de mettre en avant la création et l'appropriation de l'œuvre, comme le montre Pluvinet, avec certaine raison.

Des auteurs multiples, une seule signature : tel est le projet qui prime dans cette tentative de rejouer et de déjouer l'autorité de l'auteur. Si on examine de plus près ce type de création, on peut facilement remarquer, à l'instar de Pluvinet, le désir de collaboration qui le gouverne. En tant que forme de création assez récente, de plus en plus présente chez les jeunes auteurs au Québec, la fiction à signature multiple semble sortir de la production participative², issue à son tour de l'ère numérique. L'auteur unique est, dans cette perspective, en agonie, par conséquent on peut dire que la « mort de l'auteur » individuel laisse la place à l'auteur multiple. D'ailleurs « envisager l'auteur comme créateur unique du texte serait

pourvoir ce dernier d'un message unique. Or, pour Barthes, le texte est un espace à dimensions multiples » (Neeman 2012, 17). Les auteurs multiples dont il est question ici sont conscients du rapport existant entre le réel et le fictionnel (qui n'est pas d'ordre antinomique) et de l'altérité d'un « je », qui peut désigner à la fois une singularité et une pluralité d'individus³.

On revient à la problématique de l'auteur unique avec une contribution signée par Yves Baudelle et intitulée « Le nom de l'auteur dans son texte (autobiographie et autofiction) ». L'étude propose une perspective poétique qui considère la dichotomie entre nom *d'auteur* et nom *de l'auteur*, en prenant en compte les deux modalités de l'écriture de soi qui sont annoncées dans le titre. Baudelle se propose d'observer les effets de l'apparition du nom de l'auteur sur la frontière qui s'érige entre les deux genres littéraires : l'autobiographie et l'autofiction. On peut remarquer depuis une trentaine d'années que la multiplication de l'expérience auto-narrative en France donne lieu à des débats féconds portant sur l'autobiographie et l'autofiction, mais la plupart de ces débats se situent, comme le dit Baudelle, sur le plan de la classification des genres (voir Paulin 2018). Depuis que la notion d'autofiction a été proposée pour la première fois dans l'ouvrage *Fils* de Serge Doubrovsky, en 1977, sa validité a été ardemment débattue, dans une tentative de chercher une certaine stabilité de ce nouveau genre, d'une valeur plus prospective que rétrospective (cf. Gasparini 2011) et dont la confiance réside plus dans l'acte même d'écriture, que dans la valeur de vérité.

Tout en dissolvant les frontières au niveau du genre, Baudelle cherche à vérifier par des exemples éloquentes si les différents reflets de l'autonymat mettent en danger le fameux pacte autobiographique de Philippe Lejeune. Il procède avec rigueur à la recherche du mode d'inscription du nom d'auteur dans l'écriture de soi, en partant d'une étude de Véronique Montémont, « De l'art de s'appeler comme on s'appelle », qui avait cité ses propres recherches (ainsi que celles de Lejeune) et avait confirmé par des moyens statistiques (Frantext) que la présence du nom de l'auteur est un « marqueur essentiel » de l'autobiographie. Bien que satisfait par le résultat de Montémont, Baudelle lui reproche une certaine inconsistance

dans le choix des éléments qui seraient constitutifs du pacte autobiographique : elle « tolère que le pacte autobiographique soit souscrit du seul prénom de l'auteur, pour aboutir à ce résultat flatteur », comme si « nos biographies ont bien lu Philippe Lejeune et se conforment aux lois de la poétique » (61). En effet, *Le pacte autobiographique* de Lejeune permet une modélisation de l'autobiographie à partir de l'identité onomastique des trois instances impliquées dans ce type d'écriture (Auteur =Narrateur=Personnage). Baudelle formule deux objections, dont la première est liée au mode d'énonciation de ce genre littéraire, centré autour du pronom « je », qui n'oblige pas à une dénomination discursive de l'auteur. A cet égard, il donne l'exemple du roman *A la recherche du temps perdu*, précisant qu'on y garde l'anonymat du narrateur, alors que celui-ci remplit aussi la fonction d'un personnage.

En se demandant si l'autobiographe se nomme toujours dans son texte – Lejeune pense qu'il soit « difficile de trouver une autobiographie anominale » (60), qui ne comporte donc nullement le nom d'auteur –, Baudelle se penche sur des cas où la référence se fait une seule fois (cf. *L'été à Dresde, Monsieur Jadis*). Le narrateur homodiégétique n'est pas soumis à la contrainte de l'identité, la présence du nom d'auteur dans ce cas étant imperceptible, ce qui pousse Baudelle à situer l'autonymat dans la stochastique, pour montrer en fin de compte que l'autoréférence est un phénomène aléatoire et que c'est de cette stochastique qu'il en ressort la différence entre le prénom et le patronyme : « l'un surgit ici, l'autre là » (62). Les exemples fournis sont multiples et éloquents ; ils servent à démontrer l'idée que le nom propre dans le récit apparaît plus tard et parfois comme une sorte de puzzle, ainsi que l'on peut voir dans *Mémoires d'une jeune fille rangée* (où le nom propre apparaît à la page 292) : « le titre devait suffire à contracter le pacte autobiographique » (63).

La certification de l'identité dans l'autobiographie, selon Baudelle, semble être immédiate (comme chez Chateaubriand), car le contrat est référentiel – le sujet profond de l'autobiographie étant le nom propre (65) – tandis que dans l'autofiction elle se fait d'une manière différente, dans une sorte de jeu. Donc la fonction de l'autonymat ne se restreint pas à la

certification du pacte autobiographique. L'autonymat, tel qu'il est pratiqué dans l'autobiographie ou dans sa variante, l'autofiction, ne sert pas à fixer un pacte référentiel, ni à mettre sous le signe d'égalité le « je » narratif et l'auteur.

Pour ce qui est de la poétique de l'autonymat, Baudelle mentionne un certain nombre de procédés (prosopopée, dialogisme, l'antonomase, l'apostrophe etc.) qui attestent que, en régime autobiographique, c'est par la fiction qu'on introduit le nom de l'auteur dans le texte. Les exemples de la procédure d'insertion déléguée du nom de l'auteur sont convaincants, mais ce sont les mêmes qui conduisent Baudelle à énoncer certaines « cas limites et faux problèmes ».

Dans l'étude intitulée « Se pasticher ou comment s'imiter pur se réinventer », Maxime Décout tente de dresser un schéma des liens qui se tissent entre le nom d'auteur et le style, en partant du postulat selon lequel on peut reconnaître un écrivain d'après son style (*cf.* Vaudrey-Luigi 2011). Il convient de noter que la question du style est largement abordée dans la littérature de spécialité, et sous des aspects différents qui recouvrent une multitude d'attitudes par rapport à la signature stylistique (Rastier 2001 ; Maingueneau et Philippe 2002 ; Bordas 2008 ; Neveu 2001). L'approche de Décout a comme point de départ la question de l'œuvre en tant que bien, en faisant naître un certain doute en ce qui concerne la possibilité réelle de posséder une œuvre, donc en ce qui concerne l'autonomie de l'œuvre par rapport à l'auteur. Ce qui permet d'arriver à ce point c'est le constat que toute écriture est le lieu où s'expriment les mots des autres, et cela peut avoir des répercussions sur l'identité de l'auteur. En conséquence, Décout se propose d'investiguer ce champ de l'imitation, surtout de l'imitation de soi, afin d'analyser en détail l'autopastiche, qu'il définit d'emblée comme le « parent pauvre de la littérature » (86).

En s'appuyant sur les critères de l'autopastiche, Décout en trouve deux : la différence stylistique et la déclaration d'autopastiche. La différence constitue paradoxalement la pierre d'édifice de l'autopastiche, car c'est elle qui la fait naître, vu que les auteurs qui pratiquent ce type d'écriture n'explorent pas un mimétisme sournois, dissimulateur. Ils sont au contraire à la recherche de l'altérité, des marques des autres ou d'eux-

mêmes. Décout propose d'analyser ce processus d'auto-imitation dans les romans d'AJAR et de Duras, mais aussi dans l'œuvre de Proust et dans celle de Verlaine. Ce qui rend authentique cette étude, c'est le lien que Décout pose entre le nom d'auteur et le style, s'agissant d'après lui d'une relation métonymique, tandis que le style est conçu comme une signature. Alors, en ajoutant par exemple un article défini devant un nom propre qui fonctionne comme nom d'auteur, on arrive à évoquer un style, en gommant ainsi tout renvoi à la personne de l'auteur, à l'auteur en tant qu'individu.

Une perspective très intéressante sur l'histoire de l'anonymat est proposée par le texte « Les noms dans les nouvelles à la main » de João Luis Lisboa. C'est la seule contribution du volume dont la problématique ne s'appuie pas sur l'analyse des œuvres littéraires de langue française. Lisboa pose la question du statut de l'auteur en s'appuyant sur l'analyse des gazettes manuscrites portugaises du XVIII^e siècle. L'écriture des nouvelles à la main permet d'orienter la recherche vers la problématique de la responsabilité du créateur du texte : s'agit-il bien d'un auteur ou tout simplement d'un traducteur des informations issues d'un autre auteur ? Un souci théorique concerne la crédibilité des informations qui sont contradictoires : d'une part, elles font naître la méfiance des lecteurs, d'autre part, cela constitue le tremplin de leur succès. Toute cette problématique amène l'auteur de l'étude à se demander : quel statut faut-il donner à cet auteur dont on peut dire qu'il lui arrive d'être son propre personnage ?

Lisboa commence par une tentative d'inclure ces nouvelles à la main dans un genre, car il avait remarqué dès le début un certain « équilibre instable » entre l'importance du nom d'auteur et la soi-disant invisibilité de cet auteur même : cela permettrait de consolider l'idée de traduction. Aussi, il fait remarquer que le portugais, à la différence du français, n'a pas un mot comme « nouvelliste » pour désigner ce type d'auteur ; par conséquent, il place ces nouvelles à la main à mi-chemin entre les gazettes et les lettres personnelles. Il repère un certain rapport de confiance qui s'instaure entre le lecteur et l'auteur/rédacteur de ce type d'écriture, ainsi qu'une tentative d'exactitude factuelle qui relève du genre gazetière. Après avoir

mis en rapport ces nouvelles à la main avec l'histoire, les chroniques et les gazettes, dans le but de mieux investiguer les frontières, Lisboa trouve que la partialité et les incertitudes régissent ces écritures. A la même époque, en France, les gazettes allaient vers un registre plus prudent.

L'ambiguïté de cet auteur insolite qui est censé être fiable aux yeux du lecteur, tout en restant anonyme, apparaît dans une tension paradoxale : parfois le rédacteur de ces nouvelles critiques jette un doute sur le discours officiel et sur les gazettes de la Cour, ce qui renforce leur rôle, pense Lisboa, puisque de cette façon on y défend le besoin de l'époque d'avoir accès à d'autres sources d'informations. Néanmoins, ce type d'écriture ne dessine aucune image de l'auteur, vu l'abondance des formules impersonnelles (« on dit que », « on écrit que ») ; occasionnellement on y cite des gazettes, mais très souvent on n'y fait aucun renvoi à des êtres historiques. La liberté dont s'empare cet auteur ramène davantage à l'importance de son rôle. Mais cette même liberté pousse l'auteur à opérer des choix concernant le sujet, en se faisant ainsi l'écho des différentes thématiques politiques et sociales.

Lisboa parle aussi d'une certaine liberté interne, concernant les modifications des copies du même sujet et l'unicité de chaque nouvelle. Il arrive à la conclusion que les différences qui résident entre les nouvelles à la main et les gazettes sont pertinents pour la problématique de l'auteur : en fait, tous ceux qui reçoivent ces nouvelles savent très bien qui en est l'auteur, vu l'existence d'une certaine connivence avec le lecteur, ce qui fait glisser le genre plutôt vers le modèle de la lettre personnelle.

Ainsi une énonciation paradoxale naît, due à l'ambiguïté de statut : d'un côté, la proximité entre lecteur et auteur, de l'autre côté, le prétendu anonymat. Lisboa prend en compte trois types de production des feuilles à la main : les copies, le cahier et la lettre personnelle, la dernière est en fait une nouvelle à la main qui met en jeu un auteur connu mais dissimulé, à la fois proche et distant. On apprend ainsi que ce processus de communication doit être saisi dans son ambivalence : transparent pour les lecteurs du circuit, opaque pour les lecteurs extérieurs, ce qui a des conséquences sur le

problème de l'anonymat (l'auteur étant anonyme pour certains, signé pour d'autres). Lisboa fait noter que ces « média parallèles », comme appelle-t-il ces nouvelles à la main, met en jeu une diversité de voix et de commentaires qui sont autant d'interprétations des faits relatés ; faire leur analyse permet de voir que l'identification de l'auteur est un phénomène consubstantiel à la polyphonie et à la diversité des noms véhiculés par l'énonciation.

La problématique de ce travail collectif ne pouvait pas éviter la question de l'auteur telle qu'elle a été formulée dans la célèbre conférence de Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » (1969). L'étude de Luis Manuel A. V. Bernardo (« La fonction auteur entre épistémologie et éthique. Sur les traces de Michel Foucault ») s'inscrit précisément dans ce champ de l'archéologie/généalogie foucauldienne qui était censée joindre la perspective sémiologique de la « mort de l'auteur » afin de marquer, par une dialectique de la libération, une certaine attitude éthique de l'écriture et de la lecture. Ce que la conférence de Foucault avait provoqué à l'époque, c'est la prise de conscience que le problème de l'auteur mérite d'être traité de façon plus méthodique : l'auteur ce n'est pas l'« objet » d'une « évidence préalable », puisque le nom d'auteur remplit certaines fonctionnalités au niveau discursif. Ces fonctionnalités font en sorte que le discours change de statut chaque fois que des changements sont opérés au niveau du nom d'auteur : il suffirait d'investiguer plus en détail la typologie des discours ou l'éthos discursif, voire l'éthos auctorial (*cf.* Amossy 2009), pour se rendre compte que le texte et le nom d'auteur sont intimement liés.

Dans la première partie « Libérer le texte de son auteur », Bernardo part de la tentative de Foucault de construire une nouvelle textualité, en considérant un double problème : celui du dispositif déployé autour de l'auteur pour le faire fonctionner et celui de la libération de la textualité de cet « ensemble fonctionnel » (121) qui conditionne l'usage du texte de l'usage du nom d'auteur. Le concept d'intentionnalité permet de soulever un certain nombre de questions portant sur la nature du texte auquel on a assigné un nom d'auteur, sur la typologie des genres de textes, ainsi que sur les rapports de

pouvoir qui traversent chaque archive discursive. Bernardo affirme que le nom d'auteur n'est pas « le porteur d'un rapport référentiel direct et immédiat avec l'individu extérieur au texte » (122) ; en conséquence, le nom d'auteur se manifeste en tant que stratégie textuelle. Il *est* donc une fonction textuelle, mais il est associé en même temps à des conditions historiques qui font de lui un principe d'organisation dans l'ordre du discours. Bernardo reprend l'idée de Foucault que la fonction-auteur appartient aux modalités de fonctionnement du discours, donc aux modalités qui expriment les rapports entre langage et pouvoir, ce qui conduit à la mise en cause de l'instance de l'auteur en tant qu'individu producteur de l'œuvre. Cette démarche autorise un certain nombre de questions concernant les modalités énonciatives et les formations discursives, mais elle permet aussi l'affranchissement de la fonction-auteur de ses anciennes responsabilités herméneutiques. L'auteur n'est plus un principe d'interprétation de l'œuvre et d'autres formes de continuité « dialectique »⁴.

Dans la deuxième partie, intitulée « Libérer l'auteur du texte », Bernardo se propose de parler des problèmes de l'affranchissement de l'auteur de l'emprise de la textualité. Déjà, cette problématique apparaît chez Foucault dans l'analyse de l'auteur en tant que « fondateur de discursivité », mais il juge cette démarche trop tributaire à la conception philosophique antérieure au XIXe siècle. Il explique que les textes postérieurs à cette période vont faire surgir d'autres stratégies discursives (silence-parole) qui feront en sorte que la présentation de l'auteur se fera par la libre narration. En donnant l'exemple de *Pierre Rivière* de Foucault, Bernardo montre qu'il y a des pratiques libres d'auctorialité et de subjectivation qui sont mises en scène en même temps que les procédures figées. Néanmoins, ces nouvelles pratiques ne font que cimenter la conception foucauldienne : la fonction-auteur apparaît comme opportunité et non comme exigence transcendante et historique. Le propos de Bernardo est un véritable tribut à la pensée de Foucault, car il s'agit de revisiter la fonction-auteur en s'écartant des positions textualistes par la mise en œuvre d'une philosophie de l'affranchissement des anciennes figures de l'histoire des idées,

mais aussi d'un certain nombre de choix opérés au niveau épistémologique et éthique.

Dans une optique toujours diachronique, l'étude d'Olivier Collet : « Un Moyen Âge sans noms ? Statuts d'auteur et anonymat dans les textes vernaculaires des XII^e et XIII^e siècles » recense les diverses façons de déploiement de l'anonymat en relation avec plusieurs types de textes issus de la période médiévale de l'histoire culturelle française. Plusieurs exemples sont fournis afin d'éclairer la pluralité des situations qui sont caractéristiques de la littérature médiévale. Collet évoque certaines difficultés du sujet, comme la difficulté de « dissocier la question de l'anonymat des œuvres de celle du statut de leurs auteurs » (141). Une autre difficulté est liée à la compréhension du concept d'anonymat : souvent dans ces textes, la désignation se fait par allusion, par jeux verbaux, par simulacre etc. (comme dans les cas de Chrétien de Troyes et de Jean Bodel). D'après Collet, ces procédés semblent avoir le même effet que l'anonymat proprement dit, car ces stratégies ont la fonction de masquer ou de faire disparaître l'instance auctoriale. L'anonymat comporte des *niveaux* qui sont en fonction du « degré de connivence qui existe entre son auteur et ceux qui y auront accès », soit en synchronie, soit en « faible écart temporel » (144). Or, les critères permettant de saisir cette relation sont peu accessibles (communauté culturelle, communauté mémorielle) dans le cas du Moyen Âge. C'est pour cette raison que Collet propose de prendre en compte le lecteur d'antan ; aujourd'hui on ne serait pas en mesure de saisir la signification du nom d'auteur au Moyen Âge, si on ne se posait pas des questions sur la pratique de la lecture, afin de déceler le fonctionnement de la notion d'auteur en relation avec le lecteur médiéval.

Un autre point qui retient l'attention de Collet c'est l'anonymat en tant que pratique, donc en tant que norme partagée par toute une époque ; ce sujet lui permet de penser les effets moins visibles et de questionner sous un angle différent le statut de l'auteur médiéval. Collet prend en compte les effets d'autres acteurs, comme les techniciens médiévaux de l'écriture pour lesquels le nom d'auteur fait partie des données périphériques, en favorisant ainsi l'anonymat : en absence des procédures exactes, l'absence du nom de l'auteur est le résultat

des facteurs contingents, de certains faits qui étaient extérieurs à la volonté de l'auteur. Dans cette catégorie, le domaine et la langue d'écriture jouent un rôle essentiel : l'opposition entre textes anonymes et textes attribués est fonction du domaine, alors que l'essor progressif du vernaculaire par rapport au latin peut produire des effets connexes (on peut imaginer que certains domaines exige le latin et la signature).

Par la suite, Collet se penche sur les textes narratifs, plus précisément sur leur étendue : il considère que la circulation des textes médiévaux est souvent conditionnée par une mise en recueil. Alors, selon lui, une possible cause de l'ambiguïté qui entoure l'indication du nom d'auteur dans les fabliaux serait la déformation au fil des copies du texte, idée soutenue par le pourcentage élevé (60%) qu'il attribue à l'anonymat de ces courts textes. En s'appuyant sur des textes narratifs plus développés (la chanson de geste et le roman), Collet peut affirmer que les auteurs « restent peu enclins à revendiquer la paternité de leurs œuvres » (152), même s'ils se nommaient souvent à l'intérieur du texte : l'œuvre la plus ancienne nous offre une très claire désignation – *la chanson de Roland*. Sur 30 chansons de gestes, il n'y a que six qui sont attribuées ; pour les romans, la proportion en est de 50%. Aussi, Collet prend en compte les traductions, pour lesquelles on mentionne une majorité écrasante d'anonymes, et les 1800 légendes vernaculaires, dont très peu se rattachent à un nom d'auteur.

En conclusion, Collet fait le constat qu'il est difficile de faire des énoncés en toute certitude concernant le nom d'auteur et implicitement le statut du nom propre, puisque l'anonymat traduit une certaine « fragilité » de l'état de la société. Etant donné que parfois un simple prénom tient lieu d'identifiant, il est très difficile de comprendre, à une telle distance temporelle, les situations complexes et diverses mises en jeu par la pratique de l'écriture au Moyen Âge.

La dernière contribution du dossier est un exercice de lecture, proposé par Julien Alarie, sous le titre « Plan rapprochés et fondus enchaînés dans *Envoyée spéciale* de Jean Echenoz ». Il s'agit de l'expérience contemporaine de l'espace « marquée par la virtualisation et la mondialisation » : le lieu devient objet d'analyse en tant qu'il « rejoint la ville-monde », ce

qui fait qu'il soit vulnérable : « il est en crise ». Le roman de Jean Echenoz met au centre de la fiction trois lieux, Paris, Creuse et Pyongyang, qui deviennent l'espace de jeu des personnages, un réseau de *localités* qui perdent leur spécifique pour se transformer en lieu commun *global*. L'objectif d'Alarie est d'analyser la superposition échenozienne du proche et du lointain par des techniques cinématographiques⁵, en soulignant que l'utilisation du motif thématique du déplacement constitue une des particularités de l'œuvre d'Echenoz. L'écrivain en question s'inscrit ainsi dans l'univers des réflexions actuelles sur le tourisme et sur la redéfinition de l'exotisme : les romans d'Echenoz sont des romans de virtualisation, qui mettent en relief un monde en train de se disloquer.

Alarie fait remarquer l'anonymat des personnages qui semblent se gommer dans une expérience exclusivement souterraine ; l'auteur fait remarquer le recours d'Echenoz à la métaphore de l'effacement, ainsi qu'à la thématique de la disparition. Dans le roman *Envoyée spéciale*, les bornes s'estompent dans une nouvelle configuration spatiale, où le lointain et la proximité se rapprochent, comme le souligne Alarie. Ainsi, Paris reçoit les caractéristiques d'un village, alors que la Creuse, département situé au bout de la liste du classement selon la densité de population, acquiert l'air d'une métropole.

L'analyse de l'aplanissement des trois lieux reconstruits par le roman d'Echenoz rend possible, selon Alarie, une nouvelle façon d'appréhender un espace marqué par la mondialisation et par la prédominance de l'image. Le nivellement dont il est question repose sur l'effacement des traits propres des lieux, qui se délayent dans un espace infini où chaque village peut aspirer à la mondialisation. Le faux roman d'espionnage de Jean Echenoz, part des techniques empruntées au montage, à la mise en scène, comme par exemple le fondu enchaîné et les mouvements de la caméra, sous la forme de la parodie et l'ironie, propose donc « une critique de la mondialisation optimiste, qui supposerait un vivre-ensemble harmonieux » (176). Certes, la lecture ingénieuse d'Alarie s'éloigne d'une certaine façon de la problématique du dossier, mais son apport à l'analyse des

nouvelles formes de fiction oblige à une réflexion sur les modalités de transformation corrélatrice de la notion d’auteur à l’époque des nouvelles technologies d’écriture.

En conclusion, le dossier *Nom d’auteurs* relance un certain nombre de problèmes liés à la notion d’auteur. La nécessité de repenser la question dans l’actualité vient de la dynamique des domaines – de plus en plus diverses – qui exigent non seulement l’usage du nom d’auteur, mais aussi la transformation de la notion d’auteur sous la pression des nouvelles formes de collaboration, de production et de prise de responsabilité. Cela constitue par ailleurs un fil rouge pour la composition de ce dossier qui unit une pluralité de perspectives sur l’auteur et l’auctorialité. Mais ce qui constitue, à notre avis, la plus importante qualité de cette véritable anthologie sur la problématique de l’auteur, c’est le fait qu’on peut la lire non seulement comme sujet professionnel ayant des intérêts de recherche, mais aussi comme sujet « libre » cherchant à comprendre le dispositif d’écriture des textes qu’on lit pour se faire plaisir. C’est pour cela que nous pensons que ce dossier spécial devrait être enrichi par d’autres perspectives et passer du circuit fermé des réseaux académiques vers un circuit plus ouvert au grand public.

NOTES

¹ Cette perspective apparaît dans analyse structurale à partir des travaux de Propp (1970), et dans les sciences du langage à partir des travaux d’Eco (1979) sur la notion d’« Auteur Modèle ».

² De l’anglais *crowdsourcing*.

³ Dans le cas de l’auteur du roman *Vivre près de tilleuls*, il s’agit de 23 membres en 2020, mais rien n’est fixé (cf. AJAR 2020).

⁴ Par „dialéctique” Foucault comprend les formes de „médiation universelle” qui assurent l’unité du discours par la mise en continuité avec le „secret” de l’auteur. Il propose „quelques règles de méthode: a) renversement des principes de l’unité des discours (auteur, discipline, vérité) ; b) discontinuité [...]; c) spécificité: il n’y pas de significations préalables, le discours étant une pratique; d) extériorité: il n’y a pas des noyaux de signification” (Bilba 2011).

⁵ Fort probablement, il n’est pas sans importance que le titre évoque l’émission de France 2, *L’envoyé spécial* (*Special report*, sur Fox News).

REFERENCES

- AJAR. 2020. *AJAR, collectif littéraire*. <https://www.collectif-ajar.com/>
- Amossy, Ruth. 2009. « La double nature de l'image de l'auteur ». *Argumentation et Analyse du Discours (Online)*, (3). URL: <http://journals.openedition.org/aad/662>; DOI: <https://doi.org/10.4000/aad.662>
- Baudelle, Yves et Mirna Velcic-Canivez (dir.). 2020. « Noms d'auteur : Présentation ». *Etudes françaises* 56 (3) : 11-18.
- Bilba, Corneliu. 2011. "Après Wittgenstein : Langage, pouvoir et stratégie chez Foucault". In *Foucault, Wittgenstein : de possibles rencontres*, sous la direction de Frédéric Gros et Arnold I. Davidson, 122-144. Paris: KIME.
- Bordas, Eric. 2008. « *Style* ». *Un mot et des discours*. Paris : Kimé.
- Eco, Umberto. 1979. *Lector in fabula Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*. Traduit par Myriam Bouzaher. Paris: Editions Grasset.
- Gary-Prieur, Marie-Noëlle. 1991. « Le nom propre constitue-t-il une catégorie linguistique? » *Langue française* 92: 4-25.
- Gasparini, Philippe. 2011. « Autofiction vs autobiographie ». *Tangence*, (97), 11–24. <https://doi.org/10.7202/1009126ar>
- Haenel, Yannick. 2009. *Jan Karski*. Paris: Gallimard.
- Maingueneau, Dominique & Philippe, Gilles. 2002. « Les conditions d'exercice du discours littéraire ». In *Les Modèles du discours au défi d'un « dialogue romanesque » : l'incipit du roman de R. Pinget Le Libera*, sous la direction de E. Roulet & M. Burger, 351-377. Nancy : Presses universitaires de Nancy.
- Neeman, Elsa. 2012. « Culture numérique et auctorilaité : réflexion sur un bouleversement ». *A contrario* 17 : 3-36.
- Neveu, Franck. 2005. « L'idiolecte. Du singulier dans le langage ». *Cahiers de praxématique* 44 : 25-49.
- Paulin, Catherine. 2018. « L'écriture de soi : genres discursifs, mode discursif? Le récit des internements de Janet Frame :

Faces in the Water, An Autobiography ». *Etudes de stylistique anglaise* 12 : 269-289.

Propp, Vladimir. 1970 [1928]. *Morphologie du conte*. Paris: Seuil.

Rastier, François.1994. « Le problème du style pour la sémantique du texte ». In *Qu'est-ce que le style?*, sous la direction de G. Molinié & P. Cahné, 263-282. Paris : Presses universitaires de France.

Rastier, François. 2001. « Une linguistique des styles ». *Texto*: http://www.revue-texto.net/Inedits/Rastier/Rastier_Ling-de-style.html

Searle, John R. 1972. *Les actes de langage. Essai de philosophie du langage*. Paris : Hermann.

Siblot, Paul. 1998. « Signifiante du praxème nominal ». *L'information grammaticale* 77 : 24-27.

Vaudrey-Luigi, Sandrine. 2011. « De la signature stylistique à la reconnaissance d'un style d'auteur ». *Le français aujourd'hui* 175 : 37-46.

Georgiana Burbea est docteur en sciences du langage à l'Université de Picardie Jules Verne. Elle est à présent enseignant-chercheur à la Faculté des Lettres de l'Université *Transilvania* de Braşov, Roumanie. Ses domaines d'intérêts sont : l'analyse du discours, la linguistique textuelle et la traductologie. Elle est autrice de *Le fonctionnement discursif du slogan publicitaire français (2012)*. Dans ce livre elle analyse les mécanismes de production et de fonctionnement de ce type de discours argumentatif. Elle a aussi publié des études portant sur l'ethos discursif : « Ethos ou la construction de l'identité dans le discours » (2014), « Réalisations discursives de l'ethos de crédibilité. Analyse synchronique et diachronique » (2017, Bulletin of the *Transilvania* University of Braşov).

Address:

Georgiana Burbea
Université Transilvania de Braşov
Faculté des Lettres
Bulevardul Eroilor no. 29
500030, Braşov, Roumanie,
E-mail: burbea.georgiana@unitbv.ro