



Vol. 6, no 2, Printemps-été 2011

ISSN: 1715-9261

Créée en janvier 2006 au département de français de l'Université d'Ottawa, la revue @analyses publie des études universitaires qui, par leur problématique ou leur approche, visent à renouveler le discours critique dans le domaine des littératures franco-canadiennes et québécoise et à étendre le champ des connaissances. Alliant les avantages du numérique en réseau avec les exigences scientifiques des revues imprimées, @analyses veut répondre aux attentes et aux besoins des professeurs et étudiants en facilitant la diffusion de la recherche en études littéraires. Ouverte aux études des corpus franco-canadiens et québécois d'hier à aujourd'hui, la revue ne rejette a priori aucun courant théorique et accueille des dossiers composés d'articles abordant un même thème à partir de points de vue variés.

<https://uottawa.scholarsportal.info/ottawa/index.php/revue-analyses/index>

Variations bibliographiques

Hélène Cazes

Université de Victoria

Forme obligée de sous-genre savant (généralement en appendice, marges ou bas de page), démarche intellectuelle et heuristique, description de livres et de bibliothèques, programme de lectures, relevé des sources, documentation des citations, le mot « bibliographie » recouvre tant de types de textes et de disciplines qu'il semble un fourre-tout où l'on pourrait ranger tant la bibliologie, l'érudition, la codicologie, le recours aux sources primaires, la collection, que les définitions méthodologiques, les remerciements inauguraux ou les listes de lectures obligatoires.

Imprécisions premières

Cette imprécision définitionnelle paraît comme une accumulation historique et scientifique d'usages, joints par les temps ou par les voisinages, et elle confère une exceptionnelle envergure au champ bibliographique : n'en est-il pas venu à recouvrer tant les répertoires de sources et documents que les listes d'études et les récapitulatifs scientifiques ? Voire, l'histoire récente des cultures du livre a ajouté à ce carquois déjà fort plein la « bibliographie matérielle », qui décrit dans sa fabrication et sa composition concrète les volumes anciens comme modernes. Et la codicologie, la recherche des provenances, l'étude des fonds ne sont pas exclues de la constellation des sciences.

L'étymologie ici aide peu, car elle est également aussi large qu'imprécise : la bibliologie emprunte au suffixe « -logie » sa palette de significations pour signifier l'étude livresque d'un sujet comme l'étude des livres (touchant un sujet). Pourquoi même ne pas surimposer le sens moderne d'étude du livre, comme objet ? Tout est possible dans la juxtaposition des deux concepts « livre » et « étude ». Et l'on voit même que le mot « bibliographie », lorsqu'il désigne métonymiquement un ouvrage, se réfère à un ouvrage savant. En effet, le titre renverse alors l'ordre habituel des hiérarchies grammaticales, faisant de l'étude du livre le livre d'étude... et comme cet ouvrage est également une œuvre de bibliographie, science plus large que le savoir contenu en ses pages, la question des définitions et des catégorisations se fait de plus en plus complexe. L'histoire des œuvres publiées sous la rubrique « bibliographie », quand bien même nous en réduirions l'inventaire aux seuls ouvrages faisant mention expresse de

cette catégorie en leur titre, ne permettrait pas de dériver des objets une définition essentielle.

Le « champ total »

Non que cette absence de définition unique ait en quelque manière nui à la réputation ou à la reconnaissance de la bibliographie ; il semble au contraire que cette largeur de significations, valeurs et genres ait fourni un fertile terreau aux enquêtes et écritures bibliographiques ! Ainsi que l'a fait remarquer Gilles Varet, le champ de la bibliographie est « total » (1956, p. 67) : un champ qui s'étend et se déplace là où vont les savoirs et les conceptions des savoirs. Elle est ainsi « d'abord » une science des livres et des bibliothèques (Varet, 1956, p. 165), mais elle se spécialise selon les matières, se métamorphose selon l'apparition ou la disparition des sujets, se prend elle-même comme objet afin de définir ses « branches » toujours en formation et en mouvement. De fait, entre les distinctions portant sur la nature de l'enquête bibliographique (collection de livres ou collection de lectures scientifiques), sur la nature des objets recueillis (sources primaires ou sources secondaires, livres lus ou livres à lire), sur la visée de l'œuvre bibliographique (catalogue d'une bibliothèque, constituée ou rêvée, ou bien état de la question sur un point précis), sur les critères d'élaboration (de première main ou sur références), sur la présentation (par liste, par fiche, en une base de données) et l'interrogation future des références (par auteur, date, format, sujet, etc.), la bibliographie ne cesse de lancer de nouveaux termes désignant de nouvelles spécialités. Le silence définitionnel autorise toutes les définitions secondes !

Or, c'est bien de statut second qu'il s'agit : au service d'autres textes ou au service d'un objet, la bibliographie semble par essence une médiation. Elle remplace le livre lorsqu'elle se nomme « bibliothèque », comme aux temps anciens. Mais, également, elle perpétue parfois la mémoire de la bibliothèque d'un ami ou d'un maître décédé. Ou bien elle fait partager la bibliothèque d'un grand. Elle pourrait alors servir de guide pour l'établissement d'une collection ou pour l'orientation dans une collection. Plus loin ! Elle permet d'établir mentalement la collection qu'il faudrait composer. Elle donne la liste des ouvrages qui traitent d'une question. Elle assure l'intégrité de l'œuvre d'auteurs. Elle restitue les noms déguisés ou les titres perdus, elle redonne un contexte aux ouvrages orphelins... À la fois instrument et création de la tradition, au sens propre, la bibliographie s'effacerait derrière les objets de cette tradition et sa définition épouserait l'infinie variété de ses contenus. De fait, telle conception de la bibliographie la considère comme idéale médiation, pure médiation d'un monde à ses lecteurs.

Objets et cheminements

Il n'était pas question, pour explorer la richesse d'une imprécision générique, de tenter l'impossible inventaire de tous les possibles. Ce collectif a été organisé comme une conversation au carrefour de routes et disciplines : en une première partie, la bibliographie y est considérée comme garantie et comme condition du discours savant. Une deuxième partie examine les liens inattendus entre bibliographie et histoire des textes : il ne s'agit plus d'en donner les titres, mais d'en retrouver les titres et d'en établir la lisibilité. L'accès au volume se définit ainsi comme une identification certaine, mais

aussi comme une adaptation des codes de lecture, tels que la ponctuation ou l'orthographe. Enfin, une troisième et dernière partie examine les traditions qu'étudie, mais aussi qu'élabore, la bibliographie érudite. Car, si liste est faite, alors bibliothèque est créée... et si bibliothèque est cataloguée, mémoire lui est donnée.

Bibliothèques savantes

Le cheminement de ce collectif part ainsi de nos bibliographies : celles qui suivent chacun des articles qui constituent ce volume, celles qui alourdissent les thèses, celles que nos éditeurs mettent en appendice, imprimées en corps plus modeste pour gagner de la place. Quel est le statut de la bibliographie de thèse, se demande Elizabeth Parinet ? Aujourd'hui, dans l'université française (et ailleurs), une thèse en lettres ou en sciences humaines est nécessairement accompagnée d'une volumineuse bibliographie qui pourra éventuellement faire l'objet de remarques, voire de questions au moment de la soutenance. Quel rôle assigne-t-on à cet exercice obligé qui n'a jamais fait l'objet d'une définition officielle ? La bibliographie d'une thèse est-elle la liste des ouvrages que l'auteur a lus ? Si la bibliographie s'adresse au public plus large des lecteurs et des chercheurs intéressés par le sujet, son but est-il de suggérer des lectures ? Préciser des références d'ouvrages cités en note ? Comment cet exercice obligé s'est-il imposé et quel but se fixait-il à l'origine ?

Les études d'Isabelle Diu et de Laurence Pradelle examinent en détail comment le savant humaniste invente puis utilise la légitimation bibliographique pour faire œuvre : il puise dans le répertoire de lectures non seulement une inspiration de

matières mais encore une méthode et, enfin, une structure de son propre discours. Isabelle Diu analyse ainsi les *Adages* d'Érasme depuis leur première publication, en 1500, jusqu'à leurs reprises, augmentations, adaptations. Dans ce texte multiforme et toujours en croissance, elle reconnaît une idéale bibliographie de lectures d'autorité et de traditions. Érasme s'assigne en effet la tâche, même si elle n'est présentée qu'en creux, d'établir un véritable catalogue des auteurs d'adages, anciens et modernes. Peut-on alors parler de la bibliographie comme la représentation textuelle d'une histoire littéraire qui se donne à lire ?

Laurence Pradelle, se penchant sur une *Lettre Familiale* de Pétrarque (3, 18), pose la question depuis l'autre rive de la création : que signifie une liste de livres dressée par un écrivain ? Étudiant une lettre rédigée comme une requête adressée à un ami pour lui procurer des livres, elle y entend avant tout un éloge de la littérature où l'humaniste semble procéder par association d'idées. Or, plus qu'à un inventaire de sa bibliothèque, Pétrarque s'essaie à dresser le récapitulatif des sources qu'il utilisa pour ses trois livres programmatiques des *Familiales*. Surtout, il propose un parcours thématique de références philosophiques et littéraires arrangées selon ses interrogations. La démarche bibliographique de Pétrarque impliquerait ainsi à la fois un contenu (le catalogue) et une méthode (un ordre de lecture).

Restitutions et médiations

L'article de Gilles Pollizi donne un autre sens au terme qui nous occupe. Avant de dresser la liste des titres, il faut en effet

s'assurer de leur véracité. Et le bibliographe est aussi celui qui rend aux auteurs les textes qu'ils ont écrits, tandis que son autorité garantit l'identification des œuvres et créateurs. Or, avant la période contemporaine, quelle est la nature de cette métonymie, qui associe les contenus aux titres des livres ? Étiquetage, référencement ? En prenant pour exemples deux œuvres qu'on tient pour des modèles de déguisement éditorial et fictionnel, le *Chevalier Doré* (Paris, Janot, 1541) et *Girard d'Euphrate* (Paris, Longis et Sertenas, 1549), Gilles Pollizi en fait valoir les convergences inattendues : la conclusion de cette étude montre alors qu'il n'y a pas de rupture véritable dans la transmission des fictions médiévales, mais plutôt un mouvement continu de déformation et d'adaptation du matériau narratif au moment de la Renaissance. La bibliographie s'est alors faite histoire littéraire, purement.

L'article de Donald Beecher suit l'autre dimension de la restitution des textes : en aval cette fois. En effet, pour que le texte soit lu, il faut en assurer la lisibilité. Or habitudes et codes changent : médiation pour une réception des œuvres anciennes, dont la langue ou la graphie pourraient sembler obsolètes, voire obscures, la bibliographie s'apparente alors aux sciences éditoriales du déchiffrement, de la transcription, de l'adaptation. Donald Beecher, lui-même éditeur de longue date et de bon renom, analyse le travail textuel que demande une heureuse médiation littéraire. En effet, les éditeurs de textes de la Renaissance présentés en édition moderne se trouvent à devoir choisir entre les conventions typographiques des éditeurs d'origines ou une modernisation qui risque d'obscurcir certaines évidences précieuses pour favoriser une rencontre authentique avec le texte. Avec fougue, l'auteur propose ici le

début d'une défense de l'édition modernisée, seule capable de donner à lire non pas un monument mais un texte.

Passations et relais

La dernière partie est consacrée aux passeurs, qui transmettent textes, savoirs, disciplines : bibliographes, éditeurs, catalogueurs, modestes acteurs de l'histoire littéraire dont le nom figure rarement en haut de page. En une synthèse sous forme de catalogue, brassant une bonne douzaine de siècles d'histoire littéraire oubliée ainsi qu'une injustice de nos bibliographies occidentales, Thomas Conley montre que l'impression par les humanistes des textes antiques est souvent racontée par le biais occidental et classique : elle commencerait et s'achèverait en Europe de l'Ouest, elle s'intéresserait aux grands classiques exclusivement, peu soucieuse de leurs épigones byzantins. Or, l'histoire culturelle s'écrit également dans les régions que les centres ont désignées comme « périphéries », par les textes que l'on néglige comme « mineurs » et en ces événements que l'on classe comme secondes découvertes. La position seconde, justement, en invalide-t-elle la pertinence ? Avant la fin du XVI^e siècle, presque tous les textes grecs connus, classiques ou byzantins, avaient été édités, traduits en latin et publiés par les soins des humanistes. La plupart des textes byzantins avaient été étudiés et établis par les hellénistes résidant à Bâle ou à Genève, ainsi qu'à Venise, Paris et Ingolstadt. Cependant, cette réception « occidentale » des textes byzantins ne doit pas faire oublier les travaux d'humanistes des périphéries de cette Europe Renaissance : Alcalá de Henares, Cracovie, Anvers et Leyde sont les capitales de cette autre philologie byzantine. Et nous,

lecteurs modernes, ne sommes-nous pas les héritiers de ces passeurs seconds, plutôt que des premiers maîtres ?

Continuant cette réflexion sur la passation et la reconnaissance des médiations, l'article d'Hélène Cazes propose de lire les bibliographies comme des récits et des performances de passations. Dans l'imprécision générique, on parle souvent des recueils de bibliographie comme d'ouvrages sans spécificité d'écriture : on y trouverait des fragments, des références à consulter, et non une poétique du discours savant. On y lirait encore moins probablement des récits ! Or, elle en étudie les topiques, les reprises, les scènes, pour reconnaître dans trois grands recueils fondateurs de la tradition bibliographique en français (*Bibliothèque Française* de François Grudé de La Croix du Maine, 1585 ; *Jugements des Savants* d'Adrien Baillet, 1685 ; *La France Littéraire* de Joseph-Marie Quérard, 1827) des poétiques, des discours, des récits qui s'assemblent en une œuvre collective et mémorielle. Si le terme « bibliographie » semble être appliqué par défaut, comme une non-détermination, et si les références sont souvent accumulées avec un souci de neutralité littéraire, ce serait illusion de croire à une transparence poétique, à un degré zéro des bibliographies. Comment constitueraient-elles un hors-texte, au service des textes, sans écriture ? Le lecteur consulte, parfois sans la lire, la bibliographie pour accéder au texte : l'illusion de la pure médiation peut alors, et seulement dans le cadre de cette lecture sans continuité, opérer. En revanche, dès que la lecture se fait continue, au sein d'un recueil ou encore dans la durée des traditions et reprises, la bibliographie se met à tenir des discours et à raconter des histoires. Le surprenant motif narratif de l'enfant-bibliographe devient alors l'emblème de célébrations bibliographiques de la tradition : il représente la

passation du savoir, depuis les temps les plus anciens connus, jusqu'au lecteur, le « dernier venu », vous, moi...

Bibliographie

VARET, Gilles. 1956, *Histoire et Savoir*, Presses universitaires de Franche-Comté.

Référence, document et bibliographie

Élisabeth Parinet

École nationale des Chartes (Paris)

Aujourd'hui, dans l'Université française, on ne conçoit pas une thèse en lettres ou en sciences humaines sans une volumineuse bibliographie, qui pourra éventuellement faire l'objet de remarques, voire de questions au moment de la soutenance. Quel rôle assigne-t-on à cet exercice obligé qui n'a jamais fait l'objet d'une définition officielle ? La bibliographie d'une thèse est-elle la liste des ouvrages que l'auteur a lus ? Dans ce cas, la masse des dépouillements agit-elle comme la garantie du travail accompli, du temps passé, et la sélection opérée par son auteur révèle-t-elle des choix intellectuels dont le jury pourra discuter ? Si la bibliographie s'adresse au public plus large des lecteurs et des chercheurs intéressés par le sujet, quel est son

but ? Suggérer des lectures ? Préciser des références d'ouvrages cités en note ? Le flou entourant la pratique actuelle des bibliographies de thèse est-il lié à l'accroissement rapide de la masse documentaire qui rend l'exhaustivité impossible ? Comment cet exercice obligé s'est-il imposé et quel but se fixait-il à l'origine ?

Une pratique balbutiante

Les thèses ne représentent, au XIX^e siècle, qu'une très faible part des travaux historiques et littéraires. S'en distinguent-elles par une exigence particulière concernant la bibliographie ? Il ne le semble pas.

Pour ce qui est des travaux historiques qui ne sont pas universitaires, on constate que les auteurs du XIX^e siècle font une place très faible à la bibliographie. Pas plus Michelet qu'Augustin Thierry ou Guizot ne donnent en annexe une bibliographie des ouvrages qu'ils ont pu consulter. Non qu'ils prétendent n'avoir eu aucun prédécesseur. Michelet, dès la première page de son *Histoire de France*, avoue : « Mon livre (la critique la plus sévère en conviendra) est sorti tout entier des sources originales. Cependant, je dois beaucoup à quelques-uns de nos contemporains ». Avec les quatre historiens qu'il cite (Sismondi, Amédée et Augustin Thierry, et surtout Guizot), il reconnaît qu'il s'agit de « parenté intellectuelle », de « communion de pensée ». Ceux envers qui il a une dette documentaire sont évoqués immédiatement, mais en note :

Je reconnâtrai en temps et lieu mes obligations envers ceux qui ont traité avec un mérite supérieur, quelque partie de notre histoire politique ou littéraire. Je dois nommer, entre autres, les savants continuateurs des Bénédictins, et mes collègues de la

Société des antiquaires de Normandie. J'aurai aussi occasion de dire tout ce que je dois à plusieurs savants étrangers, J. Grimm, Gans, etc. (p. V-VI).

Cette « occasion » lui sera donnée par les notes infrapaginales. Des trois catégories de notes dont Michelet émaille son texte (références des citations et des sources, commentaires marginaux, renvois à d'autres ouvrages), c'est la dernière, celle qui nourrirait aujourd'hui une bibliographie, qui est la moins représentée. Encore l'historien se réfère-t-il souvent au même ouvrage : c'est le cas de l'*Histoire des Gaulois* d'Amédée Thierry, à laquelle Michelet renvoie dès la page 7 du tome 1 et qui sera encore plusieurs fois citée dans ce volume. En tout, dans ce volume consacré aux Gaulois, Michelet renverra à une dizaine d'ouvrages historiques récents.

Michelet avait introduit, d'entrée de jeu, une hiérarchie entre ses « dettes » envers les historiens qui l'ont précédé, privilégiant ceux avec qui il se sent des affinités intellectuelles. Il s'agit moins, pour lui, de se réclamer d'une école historique — encore que les contemporains ne s'y trompent pas — que de faire connaître l'homme qui entreprend cette nouvelle histoire de France et sa démarche intellectuelle. Enfin, on notera que, très normalement, après avoir affirmé l'importance des « sources originales » dans son discours historique, Michelet rend hommage aux travaux des érudits qui, au sein des sociétés savantes locales ou dans le cadre des vastes entreprises nationales auxquelles Guizot a fourni son appui, produisent un énorme travail d'édition de sources. Sur ces deux points, nous reviendrons.

Tous les historiens du XIX^e siècle ne disent pas aussi explicitement leur reconnaissance à certains de leurs

prédécesseurs, mais l'exemple de Michelet est suivi par beaucoup de ses confrères. Ainsi, Adolphe Chéruel ouvre son *Histoire de France pendant la minorité de Louis XIV* en reconnaissant : « Les événements que retrace cet ouvrage ont été l'objet de travaux considérables en France et à l'étranger. Pour ne parler que des plus récents... » Et il cite trois ouvrages français « dont le mérite a été apprécié par les juges les plus compétents » et deux ouvrages allemands qui ont traité du sujet « avec beaucoup de sagacité et d'érudition » (vol. 1, p. ii). Et le sujet est clos.

Cette place très mineure accordée à la bibliographie du sujet est-elle liée au souci de ne pas alourdir un ouvrage destiné à un public qui n'est pas spécialiste ? Quand il s'adresse à ses pairs, l'historien du XIX^e siècle est-il plus explicite sur ses modèles et ses lectures ? Qu'en est-il, par exemple, des thèses soutenues à l'université de Paris ? La thèse est au XIX^e siècle et au XX^e siècle le passage obligé pour accéder à un poste de professeur dans l'Université. Si la création de la thèse de lettres date des années 1806-1808, elle ne présente pas d'intérêt pour notre sujet jusqu'aux années 1850 ; elle est jusque-là un exercice purement formel, rhétorique, avant tout oral, puisque, jusqu'en 1840, le candidat n'imprime que le programme de sa soutenance qui est une sorte d'événement universitaire et mondain. « Le doctorat même ne suppose aucune connaissance acquise en dehors du lycée [...]. Entre le mérite d'un bachelier ès lettres et celui d'un docteur ès lettres, il n'y a qu'un degré de virtuosité de plus », juge Alphonse Aulard, qui soutint la sienne bien plus tard (cité dans Jolly, 1993, p. 333-334)... En 1840, la réforme de la thèse oblige le candidat à imprimer le texte-même de sa thèse. Toutefois, ces textes dépassent rarement une cinquantaine de pages et ne s'écartent guère du texte prononcé.

Puis elles s'étoffent lentement. Entre 1850 et 1870, elles comptent entre 100 et 200 pages format in-8°, ce qui implique une évolution de fond : ce n'est plus un exercice de rhétorique, mais une véritable étude historique ou littéraire. C'est à partir de ce moment que les thèses nous intéressent.

Deux constations s'imposent dès l'abord. Aucune n'offre de bibliographie, au sens d'une liste d'ouvrages présentée en annexe. Toutes, ou presque, usent de la note infrapaginale, mais avec modération. Au-delà de ces caractéristiques communes, il faut distinguer entre sujets littéraires et sujets historiques. Les littéraires n'usent de la note de bas de page que pour donner la référence des citations faites dans le corps du texte. C'est le cas, par exemple, de J. A. Lisle qui, le 2 novembre 1852, reçoit du Recteur le permis d'imprimer sa thèse de 126 pages, intitulée *Essai sur les théories dramatiques de Corneille d'après ses discours*. La thèse de Taine, présentée en avril 1853, *Essai sur les Fables de La Fontaine*, ne comporte même aucune note au long de ses 200 pages ; les références des citations sont intégrées au texte-même. Ni l'un ni l'autre n'évoquent, au cours de son analyse, la lecture d'ouvrages d'autres critiques.

Les historiens ont déjà une pratique un peu différente, bien que les usages soient loin d'être codifiés. Certains, tels Fustel de Coulanges, se contentent de donner en notes les références des textes cités. À l'inverse, la thèse de Victor Duruy, *État du monde romain vers le temps de la fondation de l'Empire*, soutenue en 1853, comporte de nombreuses notes de bas de page aux usages variés. Certaines contiennent, comme de juste, les références des textes cités ; d'autres apportent des informations complémentaires comme une brève chronologie de la conquête de l'Espagne par les Romains ; d'autres encore

sont un lieu d'échanges, commentaire adressé au lecteur ou présentation des opinions d'autres historiens. On prendra en exemple la note 1 de la page 10 : « Il est vrai que, suivant Masdeu, *Historia critica de Espana*, les Trudetans comptaient leurs années en saisons, ce qui ramèneraient ces 6 000 ans à une antiquité moins problématique, environ 1 500 ans avant Jésus-Christ. Cf. Rossew Saint-Hilaire, *Hist. d'Esp.*, tome 1 ». Surtout, il est à souligner que la thèse de Duruy est complétée d'un « Appendice » ainsi justifié : « J'ai indiqué dans le courant de ce travail beaucoup d'ouvrages modernes que j'ai consultés ; je dois ici une mention particulière à quelques-uns ». Suivent deux pages d'une bibliographie commentée, riche de 20 titres :

Les travaux de M. Letronne sur l'Égypte, de M. Laboulaye, [...], les *Germaines* de M. Ozanam, [...] l'*Histoire d'Espagne* de M. Rossew Saint-Hilaire, le livre qui a versé tant de faits et d'idées dans notre littérature historique [...], celui de M. Wallon sur l'*Esclavage* qui est d'une érudition si française, enfin la riche masse des Mémoires de l'Académie des Inscriptions m'ont fourni de précieux renseignements (p. 262).

Entre ces deux exemples extrêmes que représentent Fustel de Coulanges et Victor Duruy, le plus grand nombre se contentent de dire ce qu'ils doivent à quelques ouvrages. Dès les premières lignes de son introduction, Hippolyte Dansin avoue : « Les institutions et les réformes de l'ancienne monarchie ont été étudiées depuis quelques années avec un soin particulier » (p. 208). Et de citer, en note, quatre ouvrages. Il rendra hommage, un peu plus loin à l'un de ses confrères : « Nous n'entrons dans aucun détail sur Jacques Cœur pour ne pas répéter des détails qui ne seraient plus neufs depuis le savant travail de M. Pierre Clément sur ce financier... » (p. 79). Cette façon discrète de glisser quelques références bibliographiques est fréquente. Ainsi, avant de commencer sa biographie de

Sadolet, A. Joly écrit : « C'est aussi que des hommes d'opinions les plus diverses, philosophes ou catholiques ardents, ont tour à tour glorifié le nom de Sadolet » (p. 222). Ce qui est une façon d'annoncer la liste de sources imprimées qui figure en note.

Enfin, à travers ces quelques citations, on voit qu'aucune règle ne préside non plus à la présentation des références bibliographiques : si le nom de l'auteur et le titre sont le plus souvent présents, l'année de publication de l'ouvrage est rarement indiquée ; le tome l'est parfois, exceptionnellement la page. Il est évident qu'aucune règle implicite ou explicite ne régit la présentation ni même l'existence de la bibliographie dans la thèse universitaire.

Jusqu'aux années 1870, les travaux universitaires ne se distinguent donc pas, sur le sujet de la bibliographie, des autres travaux historiques. Les auteurs sont libres de rendre hommage comme ils le veulent à leurs prédécesseurs. Le plus souvent, quelques lignes dans l'introduction et quelques notes infrapaginales suffisent à distinguer les ouvrages les plus intéressants. L'auteur gratifie généralement l'historien cité d'une appréciation élogieuse. « Voyez le bel article inséré par M. Ampère dans la *Revue des Deux-mondes*, 1^{er} août 1833 », conseille Michelet à qui s'intéresse à la légende de Siegfried. Il est extrêmement rare que l'ouvrage cité fasse l'objet d'une critique. « M. Saint-René Taillandier a tiré une fort belle biographie [de Maurice de Saxe], savante, curieuse, intéressante (*Revue des Deux Mondes*, 1864). Seulement, il me semble un peu trop favorable à ce héros de second ordre que la fortune a tant favorisé, exagéré, surfait » (p. 87). Encore Michelet adresse-t-il la critique moins au biographe qu'à son héros.

Vers la normalisation de la bibliographie (1880-1914)

Bien que les thèses soient devenues progressivement beaucoup plus volumineuses¹ (le décret du 28 juillet 1903, qui définit le contenu scientifique de la thèse, met d'ailleurs en garde contre une inflation du texte), la présence d'une bibliographie n'y a toujours rien d'obligatoire et sa présentation peut être assez désinvolte.

Dans l'introduction de sa thèse publiée en 1882, *Le régime féodal en Bourgogne jusqu'en 1360*, Charles Seignobos cite longuement ses sources imprimées et ajoute une rubrique « Travaux modernes » ainsi introduite : « On a consulté aussi plusieurs recueils, histoires locales et monographies ». Suivent quelques ouvrages désignés par le nom seul de l'auteur et le titre, sans autre indication. En 1903, Albert Mathiez, lui, met en tête de sa volumineuse thèse consacrée à la théophilanthropie pendant la Révolution un chapitre intitulé « Sources imprimées » dans lequel il décrit les différentes catégories de sources (pamphlets, journaux, etc.) qu'il a consultées et termine ainsi : « Dans ces derniers temps, enfin, des érudits provinciaux ont commencé à écrire quelques monographies sur l'histoire des cultes révolutionnaires dans leur département » (p. 722). On les retrouvera dans les notes au fil du texte.

À côté de ces historiens que l'on attendait plus diserts sur leurs lectures préparatoires, on rencontre des auteurs plus explicites. La thèse de Romain Rolland, soutenue en 1895, se clôt sur une bibliographie de plus de 120 références mêlant, sur

¹ Albertini (1992, p. 110) estime leur volume à 500 pages en moyenne autour de 1900.

dix pages, sources imprimées, ouvrages critiques récents et ouvrages généraux (dictionnaire, histoire de la musique, etc.).

Si une grande liberté est donc laissée aux auteurs de thèses, on constate néanmoins que les indications bibliographiques données en annexe sont de plus en plus fréquentes. Grâce au recensement des thèses de Mourier (1880), puis de Maire (1903), il est possible de repérer la présence éventuelle de ces annexes. À partir de 1867, elles accompagnent quelques thèses, sous des noms divers : « notice bibliographique », « liste des ouvrages à consulter », « note bibliographique », « index bibliographique », etc. Avant 1885, on n'en compte toutefois qu'une dizaine parmi les thèses soutenues à Paris. Puis, elles prennent le simple titre de « bibliographie » et se font plus nombreuses, placées en tête ou, après 1895, à la fin des thèses.

Les littéraires sont les moins nombreux à se plier à l'exercice. Ni Jules Lemaître (*La comédie après Molière*, 1883), ni Gustave Lanson (*Nivelle de La Chaussée*, 1887), ni Eugène Lintilhac (*Beaumarchais*, 1888) ne font place à une bibliographie. Seul Gustave Larroumet en donne une, en 1882, dans sa thèse sur Marivaux.

Bibliographie et historiographie

Les historiens de la Monarchie de juillet renouvellent le discours historique grâce à l'exploitation de sources pour beaucoup inédites. Ils se doivent de citer ces sources, en utilisant pour cela la note de bas de page, et se trouvent redevables tant aux grandes entreprises nationales d'édition de sources qu'au travail plus modeste des érudits locaux. Les

grands chantiers ouverts au XIX^e siècle imposent progressivement l'idée d'un travail collectif de la communauté historienne, même si chaque historien se considère seul responsable de son discours historique. Les historiens sont conscients de l'accumulation nécessaire des connaissances. L'apparition de références bibliographiques traduit cette évolution. L'exemple de Michelet montre que le processus est enclenché, mais en même temps, il reste timide : l'hommage est rendu de façon globale, car l'auteur assume la responsabilité de l'ensemble de son travail (il faut dire que beaucoup ont, non sans raison, le sentiment d'être pionniers dans leur domaine). Il est maître de ses choix documentaires et s'arroge le droit de distribuer les louanges à ceux de ses confrères dont il a particulièrement estimé le travail. On est donc très loin d'une bibliographie exhaustive.

En revanche, le critique littéraire se perçoit comme seul face au texte ou à la pensée de l'auteur étudié. Malgré les différences de méthode et l'influence sur les littéraires du discours positiviste, chaque étude reste la rencontre d'un critique avec un écrivain et une œuvre. Il est logique, dans ces conditions, que les littéraires s'exemptent de bibliographies. Il faut attendre Gustave Lanson pour voir affirmer de manière forte la valeur de l'objectivité en matière d'étude littéraire. « Notre idéal est d'arriver à construire le Bossuet ou le Voltaire que ni le catholique ni l'anticléricale ne pourront nier, de leur en fournir les figures qu'ils reconnaîtront pour vraies et qu'ils décoreront ensuite comme ils voudront de qualificatifs sentimentaux » (p. 178). Cet idéal d'objectivité, les historiens se le sont déjà fixé depuis plusieurs années et les littéraires ne pouvaient rester à l'écart du mouvement. Il a pour conséquence de rendre nécessaire la confrontation des points de vue et,

donc, la reconnaissance du rôle joué dans l'élaboration de l'analyse par les réflexions des prédécesseurs.

Un autre facteur décisif est l'orientation vers une histoire littéraire qui rend l'alignement des méthodes, des objectifs et des moyens sur ceux des historiens plus nécessaire. Si l'on ajoute à cela le désir de Lanson d'étendre aux textes modernes les méthodes philologiques appliquées aux textes antiques et, grâce à Gaston Paris, aux textes médiévaux, pour développer les éditions de textes et les recherches de sources inédites, on comprend pourquoi les bibliographies vont devenir habituelles dans les travaux universitaires littéraires et prendre une ampleur nouvelle.

Ce développement des bibliographies dans les travaux scientifiques n'est évidemment pas sans rapport avec le travail bibliographique qui est fait dans les revues. Plus étroitement spécialisée que la *Revue critique d'histoire et de littérature* de Paul Meyer, qui accumulait déjà les comptes rendus depuis 1866, dès son premier numéro, paru en 1894, la *Revue littéraire de la France* fait une large place à la bibliographie : comptes rendus de publications, dépouillement de périodiques littéraires, liste des livres nouveaux qui n'ont pas fait l'objet d'un compte rendu, etc. À défaut d'avoir l'organisation qu'on lui connaît aujourd'hui, la bibliographie de la *RHLF* en a déjà le contenu. Ce développement d'un outil de travail bibliographique est significatif d'un changement dans les méthodes de travail. Néanmoins, les littéraires sont en retard sur les historiens qui, avant 1914, auront déjà publié plusieurs bibliographies de l'histoire de France (*Bibliographie de l'histoire de France* de Gabriel Monod, *Bibliographie des travaux publiés de 1866 à 1897 sur l'histoire de la France depuis 1789* de Pierre

Caron, *Répertoire méthodique de l'histoire moderne et contemporaine de la France* de Caron et Brière, etc.), alors que le *Manuel bibliographique* de Lanson ne paraîtra qu'en 1921.

Les « damnés de la thèse » et la bibliographie

La bibliographie des thèses d'État va devenir un monstre dans les années 1950. Il faut dire que la thèse elle-même est devenue, elle aussi, une entreprise gigantesque, mobilisant le chercheur pendant dix ans au moins de sa carrière. Devant l'afflux des candidats, l'Université française a trouvé ce moyen de sélectionner sinon les meilleurs, du moins les plus résistants de ses chercheurs. Les thèses en sciences humaines se prêtent particulièrement à cette dérive, si l'on en croit Emmanuel Le Roy Ladurie à qui nous laisserons la responsabilité de cette explication : « Comme il est impossible dans les sciences humaines de définir des critères de qualité admis par tous, on a valorisé, pour bien des raisons, la quantité » (p. 540).

Pour ce monument qui ouvre les portes de l'Université, le candidat se doit de ne rien négliger et la bibliographie peut constituer un volume entier de la thèse. Ainsi, les thèses de futurs professeurs de la Sorbonne, comme Marie-Jeanne Durry ou Raymond Picard, se terminent pas un volume entier de bibliographie. La thèse de Raymond Picard, consacrée à la carrière de Racine, offre un inventaire des sources si important qu'il donnera lieu à une publication autonome aux éditions des Belles Lettres quand l'auteur publiera le texte de sa thèse dans la Bibliothèque des idées chez Gallimard, en 1956. Quant aux ouvrages consacrés à Racine, Picard renonce à en donner une bibliographie exhaustive dans ce volume de près de 700 pages :

pour les publications anciennes, il renvoie à des bibliographies littéraires déjà publiées (Lanson, Höhlfeld, Williams) ; pour celles de la période 1940-1955, le lecteur les trouvera rassemblées dans un « état présent des études raciniennes » qu'il a publié dans *L'Information littéraire* et le volume publié chez Gallimard ne retiendra « que » les ouvrages cités dans le texte, soit tout de même, 200 références environ. La thèse de Raymond Picard n'est qu'un exemple parmi d'autres. Vingt ans plus tard, quand il publie sa thèse consacrée à l'éloquence à l'âge classique, Marc Fumaroli l'assortit d'une bibliographie de 1722 références...

La soutenance solennelle, qui dure plusieurs heures, permet un échenillage méticuleux du texte de la thèse, y compris de sa bibliographie. C'est dans cette pratique que l'auteur de *Montaillou* voit la cause de cette inflation bibliographique : « L'auteur de la thèse pour désamorcer toute critique possible en cours de soutenance sera donc incité à farcir son exemplaire définitif d'un nombre encore plus grand de notes infra-paginales, de références bibliographiques ou érudites, dont l'utilité n'est pas toujours évidente et qui parfois confinent, hélas!, à la cuistrerie » (Le Roy Ladurie, 1973/1978, vol. 2, p. 541).

L'explication est un peu courte, même si elle contient une part de vérité. L'exemple de la thèse de Raymond Picard montre bien que plusieurs phénomènes se conjuguent pour aboutir à cette croissance exponentielle des bibliographies : l'exigence lansonienne d'une recherche de sources toujours plus nombreuses ; l'augmentation du nombre des publications savantes et la multiplication des bibliographies spécialisées qui les enregistrent ; l'extension des études littéraires en direction

d'une histoire de la société, d'une histoire des idées, d'une histoire culturelle (selon les époques) qui entraîne son lot de lectures supplémentaires. Ainsi, dans la sélection qu'il opère pour la publication de sa thèse chez Gallimard, Raymond Picard, tout en se réclamant de Sainte-Beuve, Jules Lemaître, Daniel Mornet, Gustave Larroumet, etc. retient aussi François Simiand pour son étude sur le mouvement des prix des denrées.

Encore Raymond Picard est-il visé par Roland Barthes dans la polémique qui se développe en 1960 dans la revue *Annales*. Il est de ces historiens de la littérature à qui Barthes reproche de n'avoir pas choisi clairement d'être historien, d'avoir négligé une approche sociologique, psychanalytique, psychologique, et d'avoir méconnu les travaux de Lucien Goldmann, Georges Poulet, Jean Starobinski, Charles Mauron, etc. Barthes, lui-même, n'assortit ses textes sur Racine que de très brèves indications bibliographiques, qui sont des moyens de se réclamer de « parentés intellectuelles », pour reprendre Michelet.

Barthes ne fait que suivre un mouvement déjà observable chez d'autres chercheurs avant lui. Tandis que la masse des écrits à citer s'accroît démesurément, on voit certains historiens opérer un discret repli.

Lucien Febvre en est un exemple, dans son étude sur la religion de Rabelais. Sa bibliographie, dont Henri Berr, dans la préface, dit qu'elle est « un modèle — pour la sélection et le classement », commence par un avertissement : « Les indications bibliographiques qui vont suivre ne constituent pas la bibliographie exhaustive d'un sujet difficile à cerner. Nous n'avons retenu pour les citer que les livres dont nous nous sommes effectivement servi [...] » (p. 504). Encore faut-il

s'entendre sur ce qui a « servi ». Une large partie de la bibliographie établie par Febvre sera, en effet, consacrée à « l'époque de Rabelais », à l'histoire des idées, aux savants, à la vie intellectuelle, et fera place à Bloch, Huizinga, Gilson, Lévy-Bruhl, etc. Certains de leurs écrits n'ont pas un rapport direct avec Rabelais, mais sont des outils de la réflexion : *L'âme primitive*, *La mentalité primitive*, *Le surnaturel chez les primitifs* de Lévy-Bruhl, par exemple. Fernand Braudel a plus de raisons encore de reculer devant une bibliographie exhaustive de son sujet, mais il justifie ainsi son choix : « Les sources du présent livre sont avant tout manuscrites. L'abondante littérature du sujet n'a été utilisée qu'après enquête dans les autres, pour les compléments, la coordination des résultats, les indispensables contrôles » (p. 523).

Ce n'est pas un hasard si les historiens de l'école des Annales, puis ceux de la Nouvelle Histoire comme Le Roy Ladurie marquent plus que d'autres leur lassitude devant l'exercice de construction d'une bibliographie exhaustive. Outre que l'exhaustivité devient irréalisable, il est important pour eux de faire ressortir par la bibliographie leur rupture avec des méthodes, des écoles de pensée, et d'affirmer leur connivence avec d'autres chercheurs de la même mouvance intellectuelle.

Les jugements sans indulgence portés par Le Roy Ladurie sur la thèse et sa bibliographie ont une origine double. D'une part, ils font partie d'une remise en cause globale de la pratique de la thèse d'État qui paraît dans le journal *Le Monde*, en 1968, dans le grand bouleversement de l'après-mai que traverse l'Université. Sous le titre humoristique « Apologie pour les damnés de la thèse », Le Roy Ladurie s'interroge sur l'utilité de la thèse, qu'il accuse de stériliser la recherche en privilégiant un

travail de longue haleine épuisant au détriment de travaux plus courts, plus nombreux et plus incisifs qui stimuleraient davantage la réflexion de la communauté des chercheurs. La critique fera long feu puisqu'il faudra attendre 1984 pour voir naître le nouveau doctorat. Entre temps, tout en réaffirmant la prééminence du doctorat d'État, les textes inviteront les conseils d'université à « fixer une limite maximum à la dimension de la thèse », supprimeront la thèse complémentaire et admettront la thèse soutenue sur un ensemble de travaux. Pour ce qui est de la bibliographie de thèse, le texte de Le Roy Ladurie suggère son inutilité, l'épreuve de la soutenance passée, et le gâchis du temps utilisé à la bâtir. D'autre part, l'auteur se rattache à ce courant d'historiens qui veulent affirmer leur appartenance à une famille de pensée. Non que Le Roy Ladurie ait tout à fait renoncé à faire suivre sa thèse d'une bibliographie classique. La version de ses *Paysans du Languedoc*, publiée par Mouton, compte 84 pages de bibliographie, soit près de 3 000 titres ! Elle est classée par ordre alphabétique strict de noms d'auteurs et on y trouve des instruments de travail classiques comme le *Dictionnaire des postes* ou le *Dictionnaire* d'Expilly. On ne s'étonnera pas non plus d'y trouver de nombreux travaux de Pierre Goubert ou de Roland Mousnier. En revanche, il n'allait pas de soi qu'y figurent Freud (pour quatre titres), Soboul (*Les sans-culottes parisiens de l'an II*), Michel Foucault, Claude Lévi-Strauss (*Tristes tropiques*, *Anthropologie structurale*), Bourdieu (appelé Claude par erreur) pour *Sociologie de l'Algérie*... La bibliographie se fait « militante » : l'historien affiche la famille de pensée à laquelle il se rattache. Dans le cas de Le Roy Ladurie, dont l'introduction se clôt avec la revendication d'une « histoire totale », elle accompagne logiquement le sentiment de rupture. Quand il

n'est plus dépendant des règles implicites de la thèse, Le Roy Ladurie compose une bibliographie resserrée pour *Montaillou, village occitan*, qui fait l'économie des ouvrages historiques classiques pour ne plus citer, dans l'espace qui est alloué à la bibliographie dans un volume de la Bibliothèque des histoires, que des historiens de la Nouvelle histoire et, encore, Georges Balandier...

Le retour à une bibliographie de thèse qui serait un manifeste intellectuel fait long feu. La pratique actuelle, aussi bien chez les historiens que chez les littéraires, est toujours celle d'une bibliographie volumineuse, sélective par force et prudemment consensuelle, dans la majorité des cas. Peut-il en être autrement quand les autres publications, en lettres ou sciences humaines, offrent, elles aussi, des bibliographies dont le volume est proportionnel à l'ambition érudite de l'ouvrage ? Toutefois, l'évolution des instruments de travail mis à la disposition des chercheurs et, en particulier, la multiplication des catalogues numérisés, des bibliographies et des revues électroniques rendent plus aisé le repérage de la documentation. La fonction de signalement d'ouvrages utiles au sujet que remplissait la bibliographie de thèse devrait perdre de son utilité. Lui resterait comme rôle de marquer les étapes du cheminement intellectuel qui sous-tend la thèse. Une sorte de retour aux sources ?

Bibliographie

- ALBERTINI, Pierre. 1992, *L'école en France*, Paris, Hachette.
- AULARD, Alphonse. 1911, *Napoléon I^{er} et le monopole universitaire. Origines et fondements de l'Université impériale*, Paris.
- BARTHES, Roland. 1960, « Histoire ou littérature », *Annales*, n° 3 ; repris dans *Sur Racine*, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 1963.
- BRAUDEL, Fernand. 1966, *La Méditerranée et le monde méditerranéen au temps de Philipe II*, Paris, Armand Colin.
- CHÉRUÉL, Adolphe. 1879, *Histoire de France pendant la minorité de Louis XIV*, Paris, Hachette.
- COULANGES, Fustel de. 1858, *Polybe ou la Grèce conquise par les Romains*, Amiens, imp. de T. Jeunet.
- DANSIN, Hippolyte. 1856, *Étude sur le gouvernement de Charles VII*, Strasbourg, imp. de G. Silbermann.
- DURUY, Victor. 1853, *État du monde romain vers le temps de la fondation de l'Empire*, Paris, Hachette.
- FEBVRE, Lucien. 1942, *Le problème de l'incroyance au XVI^e siècle. La religion de Rabelais*, Paris, Albin Michel.
- FUMAROLI, Marc. 1980, *L'âge de l'éloquence : rhétorique et res literaria, de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Paris, Champion.
- JOLY, A. 1856, *Étude sur Sadolet*, Caen, typ. de A. Hardel.
- JOLLY, Claude. 1993, « La thèse de lettres au XIX^e et au XX^e siècles : les principaux textes législatifs et réglementaires », dans *Éléments pour une histoire de la thèse*, Paris, Klincksieck.

- LE ROY LADURIE, Emmanuel. 1966, *Les Paysans du Languedoc*, Paris/La Haye, Mouton.
- . 1968, « Apologie pour les damnés de la thèse », *Le Monde*, 19 septembre ; repris dans *Le territoire de l'historien*.
- . 1973 et 1978, *Le territoire de l'historien*, Paris, Gallimard, 2 vol.
- . 1978, *Montaillou, village occitan de 1294 à 1324*, Paris, Gallimard.
- MAIRE, Albert. 1903, *Répertoire alphabétique des thèses de doctorat ès lettres des universités françaises, 1810-1900, avec table chronologique par université et table détaillée des matières*, Paris, A. Picard et fils.
- MATHIEZ, Albert. 1903, *La Théophilanthropie et le culte décadaire (1796-1801). Essai sur l'histoire religieuse de la Révolution*, Paris, Alcan.
- MICHELET, Jules. 1833, *Histoire de France*, Paris, Hachette.
- MOURIER, Louis Athénaïs et DELTOUR, Félix. 1880, *Notice sur le doctorat ès lettres, suivie du catalogue et de l'analyse des thèses latines et françaises admises par les facultés des lettres depuis 1810*, Paris, Delalain.
- PICARD, Raymond. 1956, *Corpus Racinianum. Recueil-inventaire des textes et documents du XVII^e siècle concernant Jean Racine*, Paris, Éditions des Belles Lettres.
- ROLLAND, Romain. 1895, *Les origines du théâtre lyrique moderne. Histoire de l'opéra en Europe avant Lulli et Scarlatti*, Thorin.
- THIERRY, Amédée. *Histoire des Gaulois*, dans Jules Michelet, Paris, Hachette.

Résumé

Aujourd'hui, dans l'Université française, une thèse en lettres ou en sciences humaines est nécessairement accompagnée d'une volumineuse bibliographie, qui pourra éventuellement faire l'objet de remarques, voire de questions au moment de la soutenance. Quel rôle assigne-t-on à cet exercice obligé qui n'a jamais fait l'objet d'une définition officielle ? La bibliographie d'une thèse est-elle la liste des ouvrages que l'auteur a lus ? Si la bibliographie s'adresse au public plus large des lecteurs et des chercheurs intéressés par le sujet, son but est-il de suggérer des lectures ? Préciser des références d'ouvrages cités en note ? Comment cet exercice obligé s'est-il imposé et quel but se fixait-il à l'origine ?

Abstract

Presently, in a French University, a PhD thesis in Humanities must provide, as an annex, an extensive bibliography. This annex may be subjected to examination, revisions, and criticisms and may, per se, receive the attention of the committee during the defence. But what is the function of this mandatory exercise? Is it simply a list of the sources cited, consulted, and read by the author of the thesis? Or is it a compendium of suggested readings for anyone interested in the topic, as the author is addressing a larger audience than the committee including researchers and readers? Or, furthermore, is it the development of footnote references? The paper follows the history of this mandatory practice, at its very origins.

Une lecture des *Adages* d'Érasme, entre bibliographie rêvée et bibliothèque idéale

Isabelle Diu

École nationale des Chartes (Paris)

Les *Adages* d'Érasme ont représenté l'un des plus grands succès de librairie de la Renaissance¹ : cet ouvrage, en chantier permanent durant la vie de l'humaniste², a fait l'objet d'un

¹ L'édition de référence des *Adages* est aujourd'hui celle des œuvres complètes d'Érasme, en cours de publication. Les *Adages* comprennent six volumes : *Opera omnia Desiderii Erasmi Roterodami*, Amsterdam, 1969-, II, 1-6. Cette édition sera désignée par le sigle A.S.D. À noter également que les *Adages* sont disponibles en traduction anglaise intégrale dans les *Collected Works* publiés aux Presses universitaires de Toronto. Mentionnons également la publication, à l'automne 2011, de l'édition bilingue intégrale des *Adages* aux Belles Lettres sous la direction de Jean-Christophe Saladin.

² Les lettres où l'humaniste avoue remettre l'ouvrage sans cesse sur le métier sont légion, notamment les préfaces à ses différentes éditions. Voir P. S. Allen,

nombre considérable d'éditions, du vivant même de son auteur ; il a rencontré un succès prodigieux auprès d'un large public comme dans les cercles érudits³. Les éloges incessants dont les milieux humanistes ont couvert l'ouvrage ont contribué à bâtir la renommée d'Érasme et à asseoir définitivement sa réputation comme homme de lettres⁴. Les raisons en sont faciles à comprendre : d'un accès aisé, presque ludique, composé comme en passant⁵, l'ouvrage semble véhiculer une sorte de sagesse populaire ; pourtant, il s'appuie sur les autorités les plus prestigieuses, révèle de hautes qualités rhétoriques et s'avère ancré dans la réalité la plus contemporaine. Bien loin de n'être qu'une simple compilation à usage éthique, l'œuvre ressortit à la catégorie des essais rhétoriques et esthétiques. D'un même mouvement, il met à portée du grand nombre, avec un réel talent pédagogique, les trésors de la sagesse antique, sous une forme nouvelle et proprement humaniste : en restituant la lettre même des textes. Cette sorte d'anthologie de la littérature antique est donc aussi une forme de manifeste de l'humanisme lettré.

Les analyses récentes des *Adages* se sont attachées à mettre en valeur son caractère linguistique et rhétorique : pour Jacques Chomarat, l'œuvre se veut un « manifeste des droits de

1906-1958, 12 vol. Les renvois à cette édition seront indiqués comme suit : Allen, suivi du tome et du numéro de la lettre. Les préfaces aux *Adages* sont les suivantes : I, 126 ; I, 211 ; I, 269 ; IV, 1204 ; VI, 1659 ; VII, 2022 ; X, 2773.

³ T. J. Arnold, 1897 : sous le titre *Adagiorum Collectanea*, on dénombre trente-cinq éditions avant 1536 ; les éditions des *Chiliades* sont au nombre de seize. Un grand nombre d'épitomés ont également contribué à la diffusion de l'œuvre : quinze éditions abrégées ont paru du vivant d'Érasme.

⁴ Pour une étude d'ensemble de l'œuvre, on se reportera à Phillips, 1964.

⁵ Voir la préface à la première édition en 1500 (Allen, I, 126), où Erasme se compare au promeneur qui cueillerait des fleurettes dans un jardin pour en tresser une guirlande.

la grammaire » qui se dégage d'une *silva*, forêt broussailleuse, d'un *supellex* ou matériau constitué de toutes les expressions utiles à l'écrivain et frappantes pour le curieux (p. 761-782) ; pour Claudie Balavoine, l'ouvrage se situe « sur le plan du langage et du savoir, non de la conduite morale » (p. 9-23) ; il cristallise finalement autour de l'adage toute une conception de la culture. Cependant, le texte même des *Adages*, son contenu comme sa structure, ainsi que la forme matérielle qu'affectent les diverses éditions du texte imprimé, invitent, en raison de leur complexité, à une lecture polysémique. On peut notamment se demander si cet ouvrage multifforme ne serait pas aussi à lire comme une tentative bibliographique, emblématique de l'humanisme, à laquelle Érasme lui-même et ses imprimeurs nous inviteraient, rassemblant les autorités idéales en un panthéon des auteurs classiques et de leurs grands textes. Nous nous aventurerons donc à cette lecture, en considérant tout d'abord les *Adages* comme le lieu de construction d'un canon bibliographique, puis en confrontant ce modèle idéal avec les lectures d'Érasme, repérables par le biais de bibliothèques de prédilection — la sienne propre, mais aussi celles d'autres cercles humanistes — et à travers l'énoncé de ses choix littéraires.

L'évolution des enjeux au fil des éditions

On ne saurait séparer l'étude du texte des *Adages* de celle des diverses éditions qui les ont fait connaître : les enjeux de l'ouvrage rejoignent en effet les choix éditoriaux et le contenu de l'œuvre évolue en fonction de sa mise en texte.

Les *Adages* ne sont pas seulement le premier recueil de proverbes latins, même si Érasme le présente comme tel⁶ ; ils s'affirment surtout comme une première tentative pour ouvrir, par le biais des proverbes, des perspectives sur le monde antique. L'œuvre affecte une forme assez codifiée : les adages choisis sont tirés pour l'essentiel des grands auteurs classiques de l'Antiquité, auxquels s'ajoutent quelques citations bibliques et patristiques ou, plus rarement, des textes d'auteurs contemporains. Les adages sont d'abord reproduits sous leur forme latine et, le cas échéant, leur forme grecque ; ils sont suivis d'autant de références qu'Érasme avait pu en recueillir chez les auteurs qu'il avait à sa portée. Les citations se présentent souvent accompagnées d'un renvoi précis à l'œuvre, au chapitre, au vers ou au verset. L'importance, au moins théorique, attachée à la précision des références est attestée par la préface de la nouvelle édition parue en 1526 dans l'atelier de Froben à Bâle (Allen, 1906, VI, 1659). Cependant, en dépit de la revendication d'un authentique travail d'écriture (*negocium*) aboutissant à une œuvre (*opus*), suivant une

⁶ Voir les différentes préfaces aux éditions des *Adages*. L'édition princeps des *Adagiorum collectanea* signale, dès 1500, la nouveauté de l'entreprise, du moins chez les Latins : « Porro apud Latinos nemo quidem ante nos, quod sciam, huiusmodi negocium tentavit » ; « Chez les Latins, personne avant moi, que je sache, n'a tenté une entreprise de ce genre » (Allen, I, 126, l. 95-96) ; dans la préface à la troisième édition, celle des *Chiliades* parue en 1515 chez Froben, Érasme réitère l'affirmation (Allen, I, 269, l. 58) ; enfin, la dédicace de la dernière édition à laquelle il met la main de son vivant, en 1533, est presque entièrement consacrée à la défense de sa primauté comme auteur de recueils d'adages : s'il reconnaît avoir lu l'ouvrage de l'Italien Polydore Virgile, initialement paru sous le titre de *Proverbiorum libellus* en 1498, puis réédité en 1500 au même moment que les *Adagiorum collectanea* avec un intitulé comparable — *Adagiorum liber* —, Érasme revendique néanmoins la première place. Négligent l'édition de 1498, peut-être en toute bonne foi, il prétend avoir l'antériorité de la publication de ce type d'ouvrage et clame sa supériorité quant à la qualité et à l'ampleur de l'œuvre (Allen, X, 2773).

méthode précise (*ratio*)⁷, Érasme n'impose aucun ordre à ce qui se présente comme une libre succession de citations ; l'ouvrage se veut miscellané, à la façon des *Nuits attiques* d'Aulu-Gelle ou des *Saturnales* de Macrobe, qui figurent d'ailleurs au nombre de ses sources.

Cette mosaïque de références et de commentaires n'offre, dans le corps du texte, aucune explication didactique sur le genre de l'œuvre ou sur la nature de l'adage. Pour trouver la définition du proverbe selon Érasme, le lecteur doit se reporter à deux textes liminaires : la préface de la première édition des *Collectanea*, en 1500, dédiée à lord William Mountjoy (Allen, I, 126), et l'introduction, intitulée *Quid sit paroemia*, souvent désignée sous le titre de *Prolegomena*, qui précède le texte des *Adages* à partir de l'édition aldine de 1508 (ASD, 1969, II, 1, p. 45-82). Deux caractéristiques distinguent, selon Érasme, les expressions qu'il recueille et auxquelles il accorde valeur proverbiale : leur notoriété et leur originalité⁸. Ainsi Érasme peut-il orienter son ouvrage comme il l'entend, fonder ses choix sur sa conception du langage et de la rhétorique et ne se cantonner ni à une nomenclature de type lexicographique ni à un recueil de pensées gnomiques. C'est dire toute l'importance que revêtent ces discours théoriques, lors même qu'ils sont apparemment relégués en dehors du texte, dans le discours paratextuel. Outre la définition des adages, le but de l'ouvrage s'y voit également précisé : s'il s'agit de transmettre au public

⁷ Allen, I, 126, l. 96 et l. 199 : « Reliquum esse puto ut in opere nouo quid secuti simus rationem reddamus » ; « Il me reste, je pense, à rendre compte de la méthode que j'ai suivie dans un ouvrage d'un genre tout nouveau ».

⁸ « Paroemia est celebre dictum, scita quapiam novitate insigne », *Quid sit paroemia*, ASD, II, 1 ; p. 46, l. 44-45. La traduction qu'en donne Claudie Balavoine (p. 13) est d'une parfaite précision : « L'adage est une expression connue qui se distingue par quelque originalité spirituellement savante ».

moderne la sagesse du passé, c'est seulement au travers de grands textes, que distingue la grâce de leur *eloquentia*. En parallèle, il convient d'inculquer au lecteur le sens de l'histoire, de l'aider à acquérir la notion de la perspective, en présentant les Anciens dans l'individualité distinctive de leur temps, tout en postulant l'invariance de la nature humaine. Ce point de vue, moderne par rapport au Moyen Âge, qui ne considère les événements passés que dans son propre univers mental, est emblématique d'une culture proprement humaniste, qui tisse constamment les fils du texte des *Adages*. La triple visée de l'œuvre — mise en lumière des classiques, tant dans leur contenu textuel que dans leur forme rhétorique ; affirmation de la continuité de la pensée ; actualité des textes anciens — rejoint les constantes préoccupations philologiques, rhétoriques mais aussi politiques de l'humaniste.

Ces éléments — texte, paratexte, mais aussi mise en texte et mise en images —, qui se conjugueront pour donner leur physionomie définitive aux *Adages* d'Érasme à la fin du XVI^e siècle, ne se présentent pourtant pas d'emblée dans le petit ouvrage publié en 1500 à Paris sous le titre d'*Adagiorum collectanea*. Ils surgissent à mesure que se succèdent les différentes éditions des *Adages*, la matérialité du texte contribuant à façonner peu à peu le contenu de l'œuvre tandis qu'en retour, le discours se coule dans une forme toujours plus adaptée à sa visée.

L'édition princeps est celle des *Adagiorum collectanea*, publiée à Paris en juillet 1500, chez l'imprimeur Iohann Philippi, lors du séjour d'Érasme dans la capitale (BNF Res Z 447). Petit in-quarto de quelques dizaines de feuillets, s'ouvrant sur une *epistola nuncupatoria* de Fausto Andrelini, poète italien

installé à Paris, il comporte également, en guise de paratexte, l'importante préface d'Érasme dédiée à son ancien élève, devenu son protecteur, l'humaniste anglais lord Mountjoy ; cette lettre, comme nous l'avons rappelé, inscrit d'emblée l'œuvre dans une ambitieuse perspective, s'appuyant sur les grands principes de la culture humaniste pour proposer une relecture des auteurs antiques. Si ce dessein ne sera finalement pleinement réalisé que dans les éditions ultérieures, il existe pourtant déjà à l'état latent dans l'édition originale. Cette première publication des *Adages* correspond à une nouvelle ère dans le commerce du livre parisien ; elle débute avec la diffusion massive d'œuvres humanistes, imprimées à l'aide de caractères romains et non plus gothiques, par des imprimeurs ambitieux comme Josse Bade, les Estienne ou Gilles de Gourmont (Martin, 2000, p. 180 sq). En 1500, en effet, il est encore hasardeux, pour l'auteur comme pour son imprimeur, de mettre sur le marché un volume concernant uniquement ou presque les classiques, imprimé de surcroît avec des caractères peu familiers aux yeux du public. Fontes d'imprimerie et contenu sont, là aussi, intimement liés ; le format se révèle également original, empruntant la forme d'un ouvrage de poche, aisément maniable, qui prétend mettre la sagesse antique, comme l'éloquence des classiques, à la portée de tous. L'ouvrage, de fait, permet à un public élargi, qui ne se borne pas aux érudits les plus privilégiés, d'avoir accès aux autorités classiques et surtout à leurs textes mêmes, à ce « jardin d'auteurs variés », pour reprendre les termes de la préface d'Érasme, où il prétend avoir cueilli son florilège. Un grand nombre d'auteurs antiques, qui viennent seulement d'être publiés en Italie, ou ne circulent encore que sous forme manuscrite dans des cercles restreints, reçoivent un éclairage

particulier grâce à l'œuvre d'Érasme, lors même qu'ils restent encore inaccessibles à la majorité des lecteurs.

Quelques années plus tard, une nouvelle édition voit le jour à Venise, chez Alde Manuce, où Érasme s'est rendu à la fin de l'année 1507, emportant ses traductions d'Euripide qu'il espère faire publier par le grand imprimeur vénitien. La nouvelle version des *Adages* débute en 1508 et est menée à bien fébrilement en l'espace de quelques mois. Pourtant, en ce court laps de temps, l'ouvrage s'est totalement métamorphosé : il est devenu monumental et a adopté sa forme définitive, même s'il se verra encore considérablement augmenté au cours des éditions qui suivront. En premier lieu, le livre change de titre, ce qui dénote un changement non seulement quantitatif, mais aussi qualitatif : il s'intitule désormais *Adagiorum chiliades*. L'accent est mis sur l'importance du contenu, qui rassemble plusieurs milliers de proverbes (*chiliades*), classés par dizaines, centaines et milliers. En outre, cette édition propose une nouvelle vision des classiques et postule l'existence des Belles Lettres dans leur continuité : le but de l'ouvrage n'est plus seulement d'expliciter tel ou tel proverbe, mais de donner son pedigree, de montrer qu'il vit d'un auteur à l'autre. Le caractère d'anthologie de l'ouvrage date de cette édition des *Chiliades*, qui présente de larges passages des grands textes antiques, comme l'*Illiade* par exemple, dans leur intégrité et non sous forme de résumé. Le but de cette édition est donc de propager ce qui représente aux yeux d'Érasme la « bonne littérature », de mettre en lumière les autorités auxquelles puisse se référer la République des lettres, en exerçant toutefois son acribie et en admettant qu'il n'est pas d'autorité infaillible.

Les éditions ultérieures suivent une expansion continue, de 1515 à 1533 ; seule la dernière, préparée par Érasme lui-même, en 1533, verra se réduire non tant la quantité des adages que le nombre des auteurs cités. La troisième grande édition à voir le jour est celle de Bâle, en 1515, chez Froben, qui publie à nouveau l'ouvrage sous le titre de *Chiliades* ; c'est le premier texte donné par Érasme aux presses de l'imprimeur bâlois⁹. Le contenu de l'œuvre s'enrichit de l'ajout d'un certain nombre de proverbes, et notamment du fameux *Dulce bellum inexpertis*, qui connaîtra une fortune singulière et sera à plusieurs reprises publié seul, chez divers imprimeurs. Les *Adages* de 1515 placent en effet Érasme au centre des discussions sur les questions sociales et politiques, de même que le Nouveau Testament, en 1516, lui conférera une position inégalée dans le renouveau de l'étude textuelle de l'Écriture. Surtout, sur le plan formel, cette édition se distingue par un paratexte et une mise en page exceptionnelle, sur lesquels nous reviendrons¹⁰.

Plusieurs autres éditions bâloises paraissent entre 1517 et 1528, proposant ajouts et corrections, jusqu'à l'*Adagiorum opus* de 1533. Cette dernière édition est rédigée au milieu des attaques de la maladie et des atteintes de la vieillesse, alors qu'Érasme a dû se réfugier à Fribourg en raison des troubles incessants que suscite le triomphe du parti réformé à Bâle. L'humaniste semble accorder une attention plus particulière à certains auteurs, sans doute en raison de la pénurie de livres dans sa retraite fribourgeoise, mais peut-être aussi pour façonner différemment l'ouvrage, se focalisant sur certains

⁹ Iohann Froben avait déjà publié deux ans auparavant une copie de l'édition vénitienne de 1508. L'édition de 1515 est bien une nouvelle édition, augmentée et procurée avec l'aveu d'Érasme.

¹⁰ Nous avons pu consulter la réédition de 1518 : BNF Res g Z 37.

grands textes et délaissant le butinage dans un vaste champ. Enfin, une ultime édition verra le jour du vivant d'Érasme, en 1536. Dans l'édition posthume de ses *Opera omnia* en 1540, les *Adages* occupent l'intégralité du second tome d'une édition qui en comprend neuf, belle illustration de l'importance prise par ce texte au sein de l'œuvre de l'humaniste (BNF Res Z 323 tome 2).

À l'évolution du contenu des *Adages* répond très exactement celle de leur mise en texte. La présentation formelle des proverbes atteint sa forme définitive entre la première et la seconde édition. En 1500, le texte s'ouvre sur une référence à un auteur classique, que suit l'explication de l'adage, puis le recours à d'autres références. Cette disposition sera abandonnée dans les éditions ultérieures, qui débiteront toujours par la citation du proverbe lui-même, suivi d'une courte explication, puis de l'énumération d'une série d'autorités. Mais même si le discours se veut fluide, si le choix d'un arrangement souple des références incite à une lecture continue, l'œuvre est également pédagogique : la nécessité d'appareiller l'ouvrage à l'aide d'instruments de lecture se fait rapidement sentir et se voit explicitement formulée. Dès 1508, Érasme, pour l'atelier d'Alde, procède à l'adjonction de deux index, placés avant même le début du texte, l'un alphabétique, l'autre thématique (*iuxta locos*), qui permet une utilisation rhétorique du matériau qu'il rassemble ; ces index seront repris dans toutes les copies ou les éditions ultérieures. Leur nécessité est précisée en quelques lignes introductives. Érasme soulignera à nouveau leur importance dans l'une de ses

préfaces¹¹. Une démarche semblable préside à l'établissement des sources des *Adages* : dans le cours de l'ouvrage, Érasme ne donne jamais les références exactes de ses citations. S'il précise parfois l'œuvre, le chapitre ou le vers qu'il cite, le plus souvent, il mentionne seulement le nom de l'auteur. Il y remédie ailleurs, dans les écrits paratextuels qui accompagnent, nous l'avons dit, sa compilation. En 1500, dans sa lettre de dédicace à lord Mountjoy, il cite, sans ordre défini, bon nombre de ses auteurs de prédilection, dont il relève le goût pour l'adage. De même, dans les deux longs essais ajoutés en 1508, *Herculei labores* et *Festina lente*, qui présentent, outre un long développement explicatif sur chacune de ces deux expressions, un intéressant métadiscours sur la composition de l'œuvre, il livre certaines indications sur ses sources : dans le premier, une liste des auteurs utilisés pour collecter ses proverbes, dans l'autre une nomenclature des manuscrits qu'il a pu consulter à Venise. Enfin, à partir de l'édition procurée par Froben en 1515, un véritable catalogue des auteurs précède le texte, même si cette liste ne rassemble qu'une partie des autorités qui seront de fait utilisées ; elle s'accompagne d'une « mise en image » de ce catalogue dans le frontispice, sur laquelle nous allons revenir.

Le lieu de construction d'un canon bibliographique

Ce sont précisément ces autorités et la manière dont elles sont mises en lumière par Érasme et ses imprimeurs en une sorte de bibliographie idéale qu'il nous faut maintenant examiner. Érasme s'assigne en effet la tâche, même si elle n'est présentée

¹¹ Allen, VI, 1659 ; l. 50-54 ; il y appelle les imprimeurs à veiller à la correction de ces index et à l'exactitude des références qu'ils offrent.

qu'en creux, d'établir un véritable catalogue (*catalogus* ou *recensio*) des auteurs d'adages.

Dès 1500, dans la préface de la première édition dédiée à lord Mountjoy, il mentionne les nombreux auteurs auxquels il a fait appel : classiques grecs ou latins, comme Platon, les dramaturges Plaute et Térence, Varron, les poètes Catulle, Horace, Perse, puis Martial et Ausone. Viennent ensuite Pline l'ancien, les rédacteurs de collections de proverbes grecs, Aulu-Gelle et Macrobe, puis deux auteurs sacrés : Jérôme et Basile. Pour finir, il cite quelques modernes : Ermolao Barbaro, Pic de la Mirandole et Ange Politien. Et il termine son énumération sur ces mots : « pour ne pas prolonger ce catalogue au-delà des limites, concluons... »¹² (Allen, I, 126, l. 144-145). Le recensement n'est pas seulement rhétorique, il a aussi valeur instrumentale : il s'agit bien d'un *catalogus*.

En 1515, dans l'édition procurée par Froben, c'est sur un nouveau *catalogus* que s'ouvre doublement l'ouvrage (BNF : Rés. g Z 37) : le premier écrit paratextuel, qui se présente aux yeux du lecteur, juste après la page de titre et avant les deux index, est une liste, imprimée sur trois colonnes, d'auteurs grecs et latins, essentiellement antiques, arrangés selon un ordre précis. Vient d'abord la littérature grecque, divisée selon les catégories suivantes : poètes, historiens, orateurs, philosophes, théologiens et *grammatici mixti* où voisinent compilateurs et grammairiens. Puis les Latins, classés suivant les mêmes divisions mais dans un ordre quelque peu différent : poètes et historiens apparaissent toujours en tête, mais ils sont suivis des grammairiens, puis des orateurs ; ensuite paraissent les *mixti*, comme Pline l'ancien, Aulu-Gelle, Macrobe, et enfin les « philosophes », catégorie qui

¹² « verum ne longius catalogum proferam ».

comprend les *Pandectes* et Columelle, puis deux modernes : Vitruve et Végèce. Cette liste de cent quatorze auteurs (soixante-quatorze Grecs et quarante Latins) est précédée d'un avertissement : *Autorum catalogus non omnium nam id fuerat bibliothecae indicem scribere, sed praecipuorum, e quorum monumentis collectae chiliades sunt Adagiorum*. Cette indication établit une distinction majeure entre catalogue d'auteurs choisis (*Autorum catalogus non omnium...*, *sed praecipuorum*), c'est-à-dire bibliographie sélective, d'une part, et catalogue de bibliothèque (*bibliothecae index*), qui supposerait une exhaustivité des références. Mais là encore, la liste, quoiqu'elle existe, bien qu'elle ait conquis son autonomie par rapport à la préface et soit de surcroît organisée clairement en rubriques, voit son importance aussitôt réduite : elle ne se prétend pas complète et il n'entre nullement dans les intentions de l'auteur ni de l'imprimeur de rédiger un véritable catalogue.

Pourtant, l'importance d'une nomenclature des auteurs est réaffirmée à deux reprises dans cette édition : la page de titre s'organise également autour d'un catalogue, restreint cette fois, comme pour bien marquer toute l'importance des autorités sous l'égide desquelles l'œuvre se place. Le titre, sous forme d'une adresse au lecteur (*Ioannes Frobenius studiosis omnibus s.d. Accipito candide lector Erasmi Roterodami proverbiorum chiliadas...*), est imprimé dans un cartouche au centre de la page, composée d'une gravure où des auteurs en buste dialoguent entre eux, arborant livres et instruments de musique, dans des galeries suggérant une sorte de cloître ou de demeure idéale, close sur un jardin arboré et ornée de fontaines. Le bandeau supérieur met en présence les deux grands poètes du panthéon grec, Homère et Hésiode, de part et d'autre de la figure emblématique de Salomon. Puis viennent

par couple Aristide et Démosthène, Platon et Aristote, Euripide et Aristophane, Plutarque et Lucien, Théocrite et Pindare, Cicéron et Quintilien, Virgile et Horace, enfin Pline et Aulu-Gelle, Tite-Live et Salluste. On trouve là, sous une forme figurée, la plupart des grandes divisions du *catalogus* qui va suivre, poètes, orateurs, philosophes et auteurs de mélanges littéraires qui, dans cette architecture inaugurant le volume, figurent comme les piliers qui soutiennent la République des lettres.

Si l'on examine maintenant la liste des auteurs réellement utilisés par Érasme pour ses diverses éditions des *Adages*, on constate que la recension des auteurs les plus fréquemment cités recouvre presque exactement la liste initiale des grandes autorités revendiquées par Érasme dès 1500. Margaret Mann Phillips, dans l'ouvrage qu'elle publie sur les *Adages* d'Érasme en 1964, en se fondant d'ailleurs sur une étude menée par Théodor Appelt, restée inédite et intitulée *Contents and sources of the Adages of Erasmus*, recense, dans les tables imprimées à la fin de son ouvrage, trois cent soixante-trois auteurs cités par Érasme dans les diverses éditions des *Adages*, parmi lesquels nous retiendrons ceux dont il fait le plus fréquemment usage¹³. On laissera de côté les auteurs des grandes collections de proverbes grecs, que l'on peut considérer comme des sources trop spécifiques pour entrer dans le cadre de notre étude, même si elles font l'objet d'emprunts massifs : ce sont celles des grammairiens antiques, Diogénien (pour cent soixante-huit citations) ou Zénodote (pour deux cent trente), celle du rhéteur Athénée (trois cent cinquante-six occurrences) ou les compilations plus récentes de Suidas au X^e siècle (trois cent

¹³ Phillips, 1964, p. 383-403. L'*index nominum* publié dans le volume I, 6 de l'édition A.S.D. est établi sur des critères trop larges pour être utiles ici.

quatre-vingt-douze citations) ou encore d'Apostolius de Byzance, protégé du cardinal Bessarion (six citations seulement). Parmi les auteurs qui nous intéressent, viennent d'abord les poètes, grecs mais surtout latins, ces derniers offrant une plus grande diversité de sources. Homère fournit un nombre impressionnant de citations : six cent soixante-six ; suivent Pindare (cent soixante-seize mentions), Théocrite (cent cinquante), Hésiode (quatre-vingt-huit) et Théognis (quarante-sept). Parmi les Latins, les lyriques autant que les poètes épigrammatiques sont à l'honneur : Horace talonne presque Homère avec quatre cent soixante-quinze emprunts ; Virgile est cité deux cent vingt-neuf fois, Ovide cent vingt-cinq, Perse quatre-vingt-dix-neuf, Martial quatre-vingt-douze, Catulle trente seulement, Properce treize et Tibulle à peine six fois. Les auteurs dramatiques, comiques comme tragiques, fournissent aussi leur lot de proverbes : le lauréat est, sans surprise, Aristophane, qui livre cinq cent quatre-vingt-seize citations ; Euripide vient en seconde position avec deux cents citations, puis Sophocle (cent quinze), Ménandre (quarante-trois), enfin Eschyle, dans une moindre mesure (trente-six). Parmi les Latins, la palme revient à Plaute avec quatre cent soixante-quinze citations — autant qu'Horace —, puis Térence avec deux cent cinquante-sept. Chez les philosophes, l'intérêt est également partagé entre Platon (quatre cent soixante-quinze citations) et Aristote (trois cent quatre). C'est dans cette catégorie qu'Érasme range également son auteur de prédilection, Plutarque, qui sans parvenir à égaler Homère, lui fournit néanmoins six cent dix-huit extraits. Il rejoint, parmi les moralistes, Lucien, qui contribue également grandement à la moisson de proverbes (trois cent trente-cinq citations). La liste des historiens rassemble quelques Grecs, Hérodote avec

cinquante-trois mentions, Pausanias (vingt-neuf), Xénophon (treize), Thucydide, quoique fort peu (huit) ; les plus présents sont surtout les auteurs latins : Juvénal (cent vingt-sept citations), Tite-Live (soixante-seize), Suétone (trente-sept), Tacite (onze) et Salluste (dix). Parmi les orateurs, nous trouvons, sans surprise, Cicéron à la première place avec huit cent quatre-vingt-douze emprunts, Sénèque (cent vingt-six), Quintilien (quatre-vingt-sept), Pline le Jeune (trente-neuf), puis les Grecs, Démosthène (quarante mentions) et Isocrate (huit citations seulement). Érasme fait également appel à des autorités dans leur domaine, comme Strabon pour la géographie (soixante et onze citations), Galien pour la médecine (trente-cinq citations), de préférence à Hippocrate (deux citations) et Columelle pour l'agriculture (vingt-quatre). Enfin quelques auteurs passés maîtres dans l'art des miscellanées lui sont d'un grand secours : Pline l'Ancien, au premier chef, avec deux cent quatre-vingt-sept citations, dépasse Euripide ; Aulu-Gelle le suit avec cent douze emprunts, puis Macrobe (quarante-trois citations). Les textes des Pères de l'Église sont très rarement cités, sauf Jérôme, qui apporte sa contribution cent vingt et une fois ; on ne trouve en revanche que vingt-trois citations de Basile, vingt et une de Chrysostome, dix-sept de Grégoire de Nazianze, huit d'Origène et trois d'Ambroise, le grand absent étant Augustin.

Bibliographie, bibliothèque d'Érasme et bibliothèque humaniste

Reprenant la distinction, suggérée par Érasme, entre constitution d'une bibliographie et établissement d'un

catalogue, nous voudrions maintenant nous interroger sur les rapports de ce canon bibliographique, esquissé dans les *Adages*, avec la réalité des bibliothèques humanistes. Si la bibliographie relève d'un modèle idéal de bibliothèque, s'appuyant sur un modèle bibliographique reconnu par tous, quelles sont les relations qu'entretient le panthéon des auteurs réunis dans cette bibliographie avec la bibliothèque privée d'Érasme, les bibliothèques des cercles érudits humanistes, voire sa collection idéale personnelle?

Nous connaissons la composition de la bibliothèque d'Érasme grâce à deux inventaires manuscrits, conservés à la bibliothèque universitaire de Bâle¹⁴. Le plus important consiste en une liste d'ouvrages d'auteurs antiques et contemporains, intitulée « *Versandliste* » ou liste d'envoi, probablement établie par l'un des secrétaires de Boniface Amerbach, l'ami et exécuteur testamentaire d'Érasme, avant l'envoi de la bibliothèque érasmiennne à l'humaniste polonais Jean Laski, qui

¹⁴ Sur la bibliothèque d'Érasme existent plusieurs contributions majeures :
- un article fondamental de Fritz Husner, paru en 1936 : "Die Bibliothek des Erasmus", *Gedenkschrift zum 400 Todestage des Erasmus von Rotterdam*. S'y trouve publié ce qu'on appelle la « *Versandliste* » (liste d'envoi), inventaire de la bibliothèque d'Érasme réalisé au moment de sa mort. Cet inventaire est conservé grâce au ms CVI a 71 fol. 38-45 B.U. Bâle.
- une mise au point établie par Alexandre Vanautgaerden au cours d'un colloque qui s'est tenu à Bruxelles en 1999 sous le titre « Un deuxième inventaire de la bibliothèque d'Érasme » ; l'auteur y publie et analyse notamment une seconde liste manuscrite, également conservée à la BU de Bâle, qui se présente comme un complément à la « *Versandliste* » et comporte tous les ouvrages dus à la plume d'Érasme, les « *erasmiana* », présents dans sa propre bibliothèque.
- Alexandre Vanautgaerden, « Ex bibliotheca Erasmi : Catalogue des trente-trois ouvrages conservés de la bibliothèque d'Érasme et des onze *ex dono* connus à ce jour », *Le biblioteche private come paradigma bibliografico, Atti del convegno internazionale*, Roma, Tempio di Adriano, 10-12/10/2007, ed. Fiametta Sabba, Rome, « Il bibliotecario », 20, 2008, p. 313-362.

avait acquis la collection d'Érasme de son vivant et lui en avait laissé l'usufruit. Cet inventaire recense quatre cent treize titres, mentionnés sans grande précision, faisant apparaître l'auteur, parfois le titre, accompagnés de quelques rares mentions d'imprimeur ou de langue. Quels sont, en regard du modèle bibliographique que nous livrent les *Adages*, les auteurs classiques présents dans cette bibliothèque¹⁵?

Parmi les Grecs se distinguent d'abord les poètes : Homère est représenté par trois éditions en grec, dont une avec commentaire (Husner, 1936, 109, 110, 114) ; Pindare par deux éditions, dont une également commentée (Husner, 1936, 105, 107) ; Théocrite par quatre éditions, dont deux en grec et l'une bilingue (Husner, 1936, 98, 99, 106, 294). Viennent ensuite les auteurs dramatiques, Aristophane dans une édition grecque (Husner, 1936, 116), Euripide dans deux éditions, également en grec (Husner, 1936, 100, 103) ; Sophocle, joint à Euripide, dans une autre édition grecque (Husner, 1936, 102). La bibliothèque d'Érasme fait aussi une large place aux philosophes et aux moralistes : Aristote y est présent en six éditions différentes, dont une grecque de Johann Bebel (Husner, 1936, p. 53, 210, 211, 212, 214, 215) ; Platon bénéficie de trois éditions, dont l'édition aldine grecque et la traduction de Marsile Ficini (Husner, 1936, 216, 217, 218) ; sept éditions de Plutarque (Husner, 1936, 57, 200, 208, 265, 266, 267, 303) et quatre de Lucien, dont l'aldine et les traductions d'Érasme (Husner, 1936, 26, 53, 118, 123), viennent compléter les œuvres des deux grands philosophes grecs. Parmi les historiens, Xénophon, dans deux éditions grecques (Husner, 1936, 204, 273), voisine avec

¹⁵ Les références aux ouvrages présents dans la bibliothèque d'Érasme seront données par rapport à la liste publiée par Husner.

Hérodote, également dans deux éditions, dont l'une offre la traduction de Valla (Husner, 1936, 272, 311). Trois éditions de Thucydide, qui profite également d'une traduction de Valla (Husner, 1936, 276, 294, 406), côtoient l'édition grecque aldine des œuvres de Pausanias (Husner, 1936, 273). Seul Flavius Josèphe, pourtant présent sous forme de deux éditions (Husner, 1936, 193, 21), ne figure pas dans la liste des historiens des *Adages*. S'agissant des orateurs, Érasme possède une édition d'Isocrate (Husner, 1936, 124), deux de Démosthène, dont une en grec (Husner, 1936, 130, 131), auxquelles s'ajoutent deux éditions, dont l'aldine, de rhéteurs grecs (Husner, 1936, 127, 132). Viennent s'y joindre des autorités scientifiques, Ptolémée — trois éditions, dont une en grec (Husner, 1936, p. 101, 134, 136) — et Strabon — trois éditions également (Husner, 1939 274, 275, 303) — pour la géographie ; Galien — trois éditions, dont une grecque (Husner, 1936, 137, 138, 399) — et une édition d'Hippocrate (Husner, 1936, 90) pour la médecine. Là encore, seul Dioscoride, dont trois éditions figurent dans la bibliothèque d'Érasme (Husner, 1936, 201, 202, 203), ne fait pas partie du panthéon des auteurs des *Adages*. Enfin, Érasme possède également l'édition aldine grecque d'Athénée, l'un des compilateurs alexandrins dont proviennent nombre de collections de proverbes (Husner, 1936, 239).

Du côté des auteurs latins, les poètes sont en nombre : si Ovide se présente sous forme de trois éditions (Husner, 1936, 84, 85, 86), Horace (Husner, 1936, 88) et Virgile (Husner, 1936, 82) ne bénéficient que d'une seule édition, tout comme Lucain (Husner, 1936, 93) et Martial (Husner, 1936, 113). En revanche, parmi les auteurs dramatiques, seul figure Térence, avec deux éditions (Husner, 1936, 83, 117). Les historiens classiques sont massivement présents : Suétone en quatre éditions (Husner,

1936, p. 51, 261, 262, 263), Tite-Live en trois éditions (Husner, 1936, 259, 260, 411), Tacite en deux (Husner, 1936, 269, 270) et Salluste en une seule (Husner, 1936, 308). Ils côtoient les orateurs ou épistoliers comme Cicéron — six éditions (Husner, 1936, 111, 120, 121, 122, 246, 253) —, Sénèque — trois éditions (Husner, 1936, 80, 81, 148) —, Quintilien — deux éditions, dont l'aldine (Husner, 1936, 119, 157) — et Pline le Jeune pour une seule édition (Husner, 1936, 67). S'y ajoutent des auteurs de miscellanées comme Pline l'Ancien — quatre éditions (Husner, 1936, 205, 206, 207, 412) —, Aulu-Gelle (Husner, 1936, 281) et Macrobe (Husner, 1936, 282) ; enfin Érasme a acquis une édition de *Res rusticae* qui réunit Columelle, Varon et Caton (Husner, 1936, 324). Cependant, les écrivains moins classiques que sont Ausone (Husner, 1936, 156) et Apulée (Husner, 1936, p. 197), pourtant appréciés par Érasme, ne fournissent pas de moisson aux *Adages*.

Le recouvrement entre la bibliothèque privée d'Érasme et le catalogue des auteurs des *Adages* est important, la constitution de ce dernier dépendant grandement des ouvrages présents dans la bibliothèque érasmiennne. Les *Adages* sont avant tout un ouvrage de références littéraires de première main, trouvées dans des bibliothèques, et non une compilation à partir de collections déjà existantes : mis à part Athénée, qui est effectivement présent dans la bibliothèque d'Érasme, ce n'est pas aux compilateurs que l'humaniste fait appel, mais bien à ses auteurs de prédilection. Souvent, le nombre élevé de citations d'un auteur dans les *Adages* correspond au nombre non négligeable d'éditions de ce même auteur dans la bibliothèque érasmiennne : c'est le cas par exemple pour Homère, Aristote et Platon, ou Cicéron.

Mais ce mouvement dialectique entre bibliographie et bibliothèque d'Érasme est relayé par d'autres courants. Certes, les *Adages* fonctionnent comme une sorte de catalogue de la bibliothèque privée d'Érasme, dont on peut retrouver le contenu à l'état latent dans l'ouvrage. Cependant, les *Adages* font également référence à ce que l'on pourrait appeler une « bibliothèque collective », paradigme de bibliothèque idéale inscrite dans le mouvement général de circulation des textes qui touche l'ensemble de l'Europe et ouvre les frontières de la République des lettres. Dans l'édition vénitienne des *Chiliades*, Érasme rappelle qu'il a eu recours aux manuscrits appartenant à des érudits, comme Musurus ou Aléandre, qui fréquentent le cercle de l'Académie aldine. Le texte des *Adages* offre un catalogue de manuscrits encore inédits, appelés à former le socle de la future bibliothèque idéale des Belles Lettres, dont les éditions aldines, décrites, dans l'essai *Festina lente* (Adage 1001), en une magnifique mise en abyme, offriront le reflet parfait (A.S.D., 1969, II, 3, p. 9-28). Enfin, dans la préface à l'édition parue chez Froben en 1515 (Allen, I, 269), Érasme renvoie à une autre bibliothèque, celle de William Warham. Cette épître liminaire est construite, là aussi, sur un jeu rhétorique : Érasme substitue au catalogue de la bibliothèque de Warham celui des vertus de l'archevêque anglais (*decorum catalogus*) ; la bibliothèque échappe au réel, sa richesse devenant métaphore des ressources morales de son possesseur. Érasme inscrit ainsi son œuvre dans un espace européen, qui rassemble autant l'horizon anglais, où il découvre les joies de l'érudition, que le paysage italien, où il perfectionne ses connaissances classiques.

Revenons une ultime fois sur la préface de la première édition des *Adages* qui serait, pour reprendre les termes de

Marc Fumaroli, un véritable « petit traité d'art oratoire » (p. 95) ; elle présente la littérature, nécessité vitale (*maxime quod sine litterarum commercio non video quid hec habeat vita suave*), comme une mosaïque de références, « tout discours comme un carrefour visible de discours antérieurs » qui se réclame de ses sources. La bibliographie serait finalement perçue comme consubstantielle à la littérature, les auteurs cités ne conférant pas une autorité au texte qui se construit, qu'il soit celui des *Adages* ou quelque autre, mais lui donnant en quelque sorte son horizon culturel, le déployant dans son historicité. Au terme de ce parcours de lecture bibliographique appliqué à un grand texte humaniste, nous pourrions risquer l'hypothèse que bibliothèque et bibliographie forment les espaces nécessaires à la création de nouveaux textes, qui existent indépendamment de l'accumulation des livres à l'intérieur de la bibliothèque, indépendamment des canons établis, mais pourtant par la grâce de leur existence. Et c'est sans doute sur cette conception et cette acception érasmienne de ce que Conrad Gesner appellera *bibliotheca* — autant bibliographie que bibliothèque —, que nous pourrions conclure.

Bibliographie

- ALLEN, P. S. 1906-1958, *Opus epistolarum Desiderii Erasmi Roterodami*, ed. P. S. Allen, H. M. Allen, H. W. Garrod, Oxford, 12 vol.
- ARNOLD, T. J. 1897, *Bibliotheca erasmiana, bibliographie des œuvres d'Erasme : Adagia*, Gand.
- A.S.D. 1969-, *Adages, Opera omnia Desiderii Erasmi Roterodami*, Amsterdam, II, 1-6.

- BALAVOINE, Claudie. 1984, « Les principes de la parémiographie érasmiennne », dans François Suard et Claude Buridant (dir.), *Richesse du proverbe*, vol. II, Lille, Université de Lille, p. 9-23.
- CHOMARAT, Jacques. 1980, *Grammaire et rhétorique chez Érasme*, Paris, Les Belles Lettres.
- FUMAROLI, Marc. 1980, *L'âge de l'éloquence*, Genève, Droz.
- GESNER, Conrad. 1545, *Bibliotheca universalis sive Catalogus omnium scriptorum locupletissimus, in tribus linguis, latina, graeca et hebraica, extantium et non extantium, veterum et recentiorum in hunc usque diem, doctorum et indoctorum, publicatorum et in bibliothecis latentium...* Tiguri : apud C. Froschoverum.
- HUSNER, Fritz. 1936, « Die Bibliothek des Erasmus », dans *Gedenkschrift zum 400 Todestage des Erasmus von Rotterdam*, Bâle, p. 228-259.
- MARTIN, Henri-Jean. 2000, *La naissance du livre moderne*, Paris, Éditions du Cercle de la librairie.
- PHILLIPS, Margaret Mann. 1964, *The Adages of Erasmus*, New York, Garland.
- VANAUTGAERDEN, Alexandre. 2008, « Ex bibliotheca Erasmi : Catalogue des trente-trois ouvrages conservés de la bibliothèque d'Érasme et des onze ex dono connus à ce jour », *Le biblioteche private come paradigma bibliografico, Atti del convegno internazionale*, ed. Fiametta Sabba, Rome, « Il bibliotecario », 20, p. 313-362.
- . 2002, *Un deuxième inventaire de la bibliothèque d'Érasme*, Louvain / Paris, Peeters / Université libre de Bruxelles.

Résumé

Depuis leur première publication, en 1500, jusque leurs reprises, augmentations et adaptations, les *Adages* d'Érasme se présentent comme l'idéale bibliographie de lectures d'autorité et de traditions. Ces autorités et la manière dont elles sont mises en lumière par Érasme et ses imprimeurs constituent en effet une sorte de liste de lectures qu'il nous faut maintenant examiner. Érasme s'assigne en effet la tâche, même si elle n'est présentée qu'en creux, d'établir un véritable catalogue (*catalogus* ou *recensio*) des auteurs d'adages, anciens et modernes. Peut-on alors parler de la bibliographie comme la représentation textuelle d'une histoire littéraire qui se donne à lire ?

Abstract

As of their first publication in 1500, up until their numerous reeditions, reimpressions, revisions, and augmentations, the *Adages* collected by Erasmus can be read as an ideal bibliography of authoritative sentences, anecdotes, and references. The reader is allowed to consider the Erasmian collection as a reading list for authorities but also for the art of publishing authorities. For Erasmus implicitly chooses to establish a catalogue (*catalogus* or *recensio*) of all ancient and modern authors of adages. Can we, then, consider bibliography as a performance, within the text, of literary history?

À propos d'un passage des *Lettres Familières*
de Pétrarque (Ep. III, 18) :
de la bibliographie comme discours
du contenu et de la méthode

Laurence Pradelle
Université de Limoges

Si, selon une définition imparfaite mais sur laquelle il est possible de s'accorder dans un premier temps, on entend par bibliographie un récapitulatif aussi exhaustif que possible des sources concernant un sujet donné, il semblera a priori surprenant de faire entrer dans l'histoire de la bibliographie une épître de Pétrarque, perdue au milieu du troisième livre des vingt-quatre qui composent les *Lettres Familières*¹.

¹ Sur la genèse et la portée de cette correspondance, voir Pétrarque. 2002, vol. I, introduction, p. XIII-LXXXV (références ultérieures : Dotti, 2002).

Pour ce qui est du livre, tout d'abord, il paraît être d'une importance assez relative par rapport à ceux qui l'entourent, si bien que la dix-huitième lettre, qui n'a sa place ni en ouverture ni en conclusion, ne ferait qu'appartenir modestement à un livre de transition². Ensuite, pour ce qui est de la lettre elle-même, qui est une requête adressée à un ami, Giovanni Anchiseo, censé lui trouver des livres, elle se présente avant tout comme un éloge de la littérature et l'humaniste semble surtout procéder par association d'idées : les auteurs et les œuvres cités ne paraissent pas toujours avoir de liens entre eux, si ce n'est pour le seul Pétrarque ; ce dernier intercale auteurs majeurs et mineurs sans volonté de hiérarchisation, mais en passant des uns aux autres en fonction de liens subjectifs que lui-même aurait établis et que, d'une certaine manière, lui seul connaît, sans les rapporter à un objet précis. La première impression du lecteur est qu'ils sont jetés là au hasard et mis en relation les uns avec les autres de manière arbitraire, peut-être pour donner une impression de multiplicité. À la rigueur, on pourrait penser que Pétrarque nous livre, à ce moment-là de sa correspondance, un inventaire de sa bibliothèque à l'époque de la lettre, qu'il faut situer après 1345³. Mais il suffit de faire la comparaison avec la dernière page du *Parisinus latinus* 2201, qui décrit un état antérieur de sa bibliothèque (1337), pour écarter cette hypothèse : les livres cités dans la liste sont loin de

² Dotti a montré que les livres I et II, programmatiques, servaient d'introduction à l'œuvre des *Familières* en évoquant les grands thèmes de la nouvelle littérature humaniste ainsi que les vicissitudes intérieures rencontrées par Pétrarque. Le livre IV porte sur le couronnement au Capitole. Le livre III est plus difficile à cerner, ne comportant pas d'unité aussi marquée. Voir Dotti, 2002, vol. I, p. 233-234.

³ Il y est question des *Lettres* à Atticus, découvertes en 1345. Voir Dotti, 2002, vol. I, p. 458.

recouvrir l'ensemble des livres de sa bibliothèque, quelques-uns ne font pas partie de celle-ci et, surtout, la disposition ne présente aucun rapport⁴. La liste de la lettre III, 18 n'est pas — seulement — un relevé de la bibliothèque de Pétrarque.

Dès lors, pourquoi lire cette lettre comme une possible bibliographie et non plutôt comme un simple épanchement du poète, faisant part à son ami de sa passion pour les livres ? Il se trouve que Pétrarque nous y invite discrètement en indiquant deux sortes de rapports possibles entre les œuvres (ou les auteurs) présentes dans la liste : le *desiderium* et l'*auctoritas*. En effet, juste avant son énumération, il affirme : « Non seulement chacun d'eux pénètre dans l'esprit de ceux qui les lisent, mais il leur suggère le nom d'autres livres et de l'un à l'autre se nourrit le désir »⁵ (Pétrarque, *Fam.* III, 18, 3). Quant à l'*auctoritas*, elle se révèle à travers de nombreux termes tels que *commendavit*, *admonuit*, *testis illustrior*, etc. Pétrarque tient visiblement à l'alliance des deux, suggérant que la dimension subjective du choix d'auteurs n'est pas séparable d'une dimension objective, visant à l'universalité. Cette double exigence, si elle nous achemine déjà vers l'idée de bibliographie, serait peut-être insuffisante pour étudier la lettre dans le contexte de la bibliographie, si ne venaient s'ajouter deux autres raisons, l'une extrinsèque à la lettre, l'autre intrinsèque.

La première est suggérée par les gloses que Pétrarque a laissées de sa main (Nolhac, 1907, vol. I, p. 123-161). Décrivant notamment l'un des manuscrits fétiches du poète florentin,

⁴ Nolhac, 2004, vol. II, p. 293-296, excursus VII : « le catalogue de la première bibliothèque de Vaucluse » (références ultérieures : Nolhac, 1907).

⁵ [...] *neque solum se se lectoribus quisque suis insinuat, sed et aliorum nomen ingerit et alter alterius desiderium facit.*

celui qui est aujourd'hui connu sous le nom de « Virgile de l'Ambrosienne », P. de Nolhac en retrace l'histoire puis s'intéresse au très grand nombre de notes marginales de Pétrarque et à ses commentaires sur les œuvres du poète latin. Il ressort de ce passage que les références données par Pétrarque dans les marges de son Virgile sont de deux ordres : on y trouve celles qui concernent classiquement le texte virgilien, celles que l'on rangerait sans hésitation sous la rubrique des notes correspondant à nos actuelles « notes de bas de page » et dans lesquelles figurent soit des précisions sur le texte, visant à l'éclaircir et à le commenter, soit une mise en rapport du texte présent avec d'autres textes (les implications chez d'autres auteurs, ou bien les sources) : il s'agit là d'une démarche bibliographique de base déjà répandue avant notre auteur ; et il y a les autres, celles qui sont « sans rapport direct avec le texte » et qui, en somme, concernent moins Virgile que Pétrarque, au sens où elles laissent poindre davantage la méthode de travail personnelle de l'auteur. Il se pourrait que celles-ci appartiennent à une démarche d'un autre ordre. Sur ce point, P. de Nolhac hésite : il commence par dire qu'il ne s'agit pas de pédantisme, c'est-à-dire de démonstration voyante, arbitraire, personnelle et, au fond, gratuite de son érudition, mais plutôt d'une sorte de « répertoire, où le travailleur vient chercher ses références » ; puis il glisse vers l'idée de « florilège personnel » qui, en retenant les passages les plus élégants, semble avoir pour but unique de faire plaisir aux amis. Dans ce cas, on en reviendrait ni plus ni moins à une forme de pédantisme. Qu'il y ait de cela, Pétrarque le reconnaît lui-même dans le *Secretum*. Enfin, P. de Nolhac parle de « résumé de la bibliothèque » et de « la première ébauche d'un *Virgilius illustratus* » (1907, vol. I, p. 160-161).

Quoi qu'il en soit, il semblerait qu'il y ait depuis longtemps, chez Pétrarque, une tendance à rechercher, mais aussi et surtout à classer et ordonner les sources à sa disposition ainsi qu'un fonds de références plus indirectes, dans le but de créer des outils de travail permettant, à lui-même et aux autres, un maniement plus facile des diverses informations, mais aussi une certaine orientation de celles-ci. Cette double attitude serait la conséquence d'un traitement complexe des sources, considérées tantôt du point de vue du contenu, tantôt à partir d'une réflexion plus large sur la manière de les aborder.

Il existe une autre raison. Cette liste d'auteurs, telle qu'elle nous est présentée, laisse perplexe du fait que, à partir du moment où l'on se refuse à n'y voir qu'un égrainement subjectif d'auteurs, on ne sait toujours pas comment la caractériser : elle ne relève en effet ni du canon d'auteurs, dont on trouve un modèle bien plus tard dans les *Familières* (*Fam.* XVIII, 1-4), ni de la doxographie, dont on a, par ailleurs, un bel exemple dans la première lettre de ce même troisième livre, où est posée avec acuité la question de l'utilité d'une recherche systématique des sources. En effet, cherchant à renseigner son ami Tommaso Caloiro sur l'emplacement de l'île de Thulé, Pétrarque se lance dans un recensement exhaustif des informations circulant sur le sujet depuis l'Antiquité, pour en arriver au fait que personne ne sait où elle se trouve : l'île, qui ne lui « sembla pas moins cachée que la vérité »⁶ (III, 1, 13), en devient alors pour ainsi dire la métaphore. L'humaniste se livre ici à une critique virulente d'une certaine pratique érudite qui consiste à faire appel à toutes les autorités existantes sans pour autant chercher vraiment à obtenir de réponse ni de révélation,

⁶ Ut michi quidem nichilo uideatur occultior insula ipsa quam ueritas.

parce qu'elle se trompe d'objet. Les sources, aussi complètes soient-elles, ne nous mènent pas nécessairement à la vérité tant qu'on les utilise « pour sonder les recoins et les secrets de la nature », et non pour se « connaître soi-même »⁷ (Pétrarque, III, 1, 14). Et l'on perçoit d'emblée que l'un des problèmes posés par ce livre (qui, dès lors, acquiert une autre dimension) est énoncé dès la première phrase de cette première lettre : « Qui s'aventure aux confins du monde des Anciens, d'accès difficile certes mais pleins d'agrément pour qui y parvient, doit fouler en pensée un chemin semé d'obstacle »⁸ (Pétrarque, III, 1, 1). L'objet du troisième livre des *Familières* serait peut-être en rapport avec l'exigence de trouver son chemin dans le labyrinthe de la tradition, dans ce dédale qu'est la littérature des Anciens : autant il ne faut pas renoncer à la connaissance et gaspiller son temps dans la recherche de biens matériels (c'est l'objet de la lettre suivante, *Fam.* III, 2), autant un parcours sans méthode est voué à l'échec, parce qu'une érudition sans direction n'éclaire pas le chemin. Et c'est précisément ce à quoi s'emploie le livre III : découvrir les conditions de la véritable connaissance, de la véritable voie pour s'appropriier les Anciens⁹.

⁷ Michi quidem si hec nature latibula rimari et abdita nosse negatum fuerit, me ipsum nosse sufficiet.

⁸ Perambulanti ueterum confinia, accessu quidem aspera sed amena cum perueneris, creber scrupulus ingenii pede calcandus est.

⁹ On pourrait ajouter une troisième raison justifiant de relier notre lettre III, 18 à la bibliographie : par l'intermédiaire de Plin l'Ancien et de son *Histoire Naturelle*, qui est l'une des sources importantes des *Familières*, Pétrarque était rompu à une certaine méthode bibliographique. Sur l'admiration que l'humaniste portait à Plin, voir Nollac, 1907, vol. II, p. 68-83. Pétrarque entra en possession d'un Plin, le *Parisinus* 6802 (datant du XIII^e siècle) en juillet 1350 à Mantoue.

L'hypothèse émise pour la présente étude a donc été la suivante : conformément à la démarche de Pétrarque mise en lumière par Pierre de Nolhac à propos du « Virgile de l'Ambrosienne », conformément aussi à la critique d'une certaine attitude encyclopédique faite par Pétrarque dans la première lettre du livre III, on peut se demander si, derrière la liste apparemment livrée au hasard de l'inspiration proposée dans la lettre 18, il n'est pas possible de repérer des critères de mise en ordre et, à partir de là, de s'interroger sur les rapports éventuels de cet ordre avec le livre III, dans lequel il s'intègre, voire avec les livres précédents. En d'autres termes, quelle est la place de la lettre 18 dans l'économie des trois premiers livres des *Familières* ?

Avant d'en venir précisément à l'analyse de cette lettre, il faut donc commencer par présenter, dans leur contenu et succinctement, les trois livres en question.

Le troisième livre des Familières : interrogations théoriques et réponses pratiques

Dans les deux premiers livres, Pétrarque expose les grands thèmes humanistes que l'on peut résumer ainsi : quelle attitude adopter face au désir de gloire et à la fuite obsédante du temps ? Quelles orientations donner à la nouvelle culture ? Le troisième livre reprend ces thèmes en les enrichissant et en ajoute un nouveau : la question de l'engagement politique¹⁰.

C'est sur la forme et sur l'agencement de ce livre que l'on peut s'arrêter davantage. On y repère en effet des séries

¹⁰ Voir Dotti, 2002, p. 3-15, 115-127 et 233-239.

récurrentes. Par exemple, un premier groupe de lettres (1-10) obéit à une structure tripartite : les deux premières portent sur la question du savoir ; les deux suivantes sur l'engagement politique¹¹ ; les six dernières lettres comportent une visée morale : apparemment d'une grande variété de thèmes, elles sont en réalité reliées entre elles par une unité profonde — la lutte contre les trois formes de passions (*libido dominandi*, *libido sciendi*, *libido sentiendi*) — et par un jeu subtil d'échos avec les premières lettres du livre, où, grâce à une mise en abîme, Pétrarque revient sur la triple question du savoir, de l'engagement politique et des passions auxquelles la mort seule, au fond, peut mettre un terme.

Or un deuxième groupe de lettres (11-17) obéit à la même logique tripartite : à une première lettre d'auto-célébration du poète¹², qui définit au sein de la société la place de cette nouvelle figure intellectuelle que Pétrarque appelle de ses vœux, à savoir l'humaniste, fait suite une lettre politique¹³. Juxtaposées, les deux lettres forment un tout faisant écho aux quatre premières lettres du livre, en confrontant une fois de plus vie intellectuelle, plutôt retirée et consacrée au savoir, et vie active, plutôt engagée politiquement. Puis arrivent, comme dans la première partie, des lettres à visée morale, où il est question de dénoncer certains vices de l'époque¹⁴.

¹¹ Pétrarque, *Fam.* III, 3-4. Ces lettres évoquent le 22 mai 1333 et la rixe entre les Orsini et les Colonna : Pétrarque s'est engagé auprès de ces derniers.

¹² *Ibid.* III, 11. L'auteur y compare la relation que lui-même entretient avec Guido Gonzaga, seigneur de Mantoue, à celle qui unit Virgile et Horace à l'empereur Auguste.

¹³ *Ibid.* III, 12.

¹⁴ La lettre III, 17, notamment, d'influence sénéquienne, porte sur le rapport entre réflexion et action et résout, en quelque sorte, le problème du livre III en

À ces deux cycles de lettres succède la lettre 18, objet de notre étude. Pour U. Dotti, « c'est la tesselle qui manquait, ici au seuil des *Familiars*, à la mosaïque de l'autoportrait de l'humaniste » (p. 238). On peut ajouter, et c'est en cela qu'elle nous intéresse ici, qu'elle marque une césure profonde dans le livre, puisque les quatre lettres restantes apparaissent, nous semble-t-il, comme un excursus ou plutôt comme une sorte d'illustration dans le réel de la théorie déployée dans les dix-sept premières lettres et n'obéissent plus à la logique tripartite qui rythmait la première partie.

En effet, les lettres 19-22, à Tosetti, son cher Lélius (1346-47), peuvent être lues comme la narration en quatre temps des progrès spirituels du poète, depuis sa propre soumission aux passions (le désir immodéré d'un canonicat : III, 19), en passant par la mise à l'épreuve imposée par l'ami (la prise de distance par rapport au canonicat : III, 20) et par l'ouverture à l'autre (une nouvelle demande de service, mais pour autrui : III, 21) jusqu'à la libération finale (découverte de l'abnégation : III, 21). Bien des aspects, évoqués sur un plan théorique au cours de la première partie du livre, se retrouvent traités ici sur un plan pratique : la victoire sur les passions, une certaine remise en cause du statut hiérarchique des classes sociales et donc l'amitié possible entre hommes de conditions diverses, pour finir par l'engagement pour autrui de Pétrarque, qui s'efface en tant qu'homme, même aux yeux de son fermier, pour mieux renaître en tant que poète (assurant ainsi la transition avec le livre suivant).

associant, sans plus les opposer, vie contemplative et vie active, *cogitare et uiuere*.

Le livre III pourrait donc se résumer ainsi : les lettres 1 à 17 décrivent un cheminement théorique, où se déploient en deux temps (le problème — posé dans les lettres 1-10 — et une esquisse de résolution — dans les lettres 11-17) les questionnements posés par la *libido sciendi*, la *libido dominandi*, la *libido sentiendi* et une certaine manière de les traiter en faisant appel aux *auctoritates* antiques ; la lettre 18 offrirait une récapitulation de ces dernières ; les lettres 19 à 22 constitueraient une sorte d'épreuve du réel et donc la preuve par l'expérience de la validité d'une connaissance approfondie des Anciens. Ainsi, la lettre III, 18 arriverait bien à la fin de l'introduction théorique (les formes et les enjeux de la nouvelle culture humaniste) que représentent les trois premiers livres des *Familières*. À partir du livre IV, le recueil prend une autre tournure, plus autobiographique et historique, en tout cas moins théorique. Pour aller plus loin encore dans le sens de U. Dotti, on peut dire qu'il faut compter le livre III des *Familières* au nombre des livres d'introduction théorique et terminer ce livre III à la lettre 18, qui acquiert alors un relief incontournable.

Si l'on se concentre maintenant plus spécifiquement sur cette lettre 18, on peut partir d'un présupposé simple : de même que le troisième livre, comme les deux précédents, obéit à une architecture très rigoureuse, de même il est possible de déceler sous l'apparente prolifération arbitraire de titres d'œuvres éparées une véritable classification répondant à chacun des aspects thématiques évoqués.

La lettre III, 18 ou l'émergence d'un recensement et d'un classement des sources

Dans un premier temps, il est assez facile de repérer que tous les noms, ou presque, cités dans cette liste d'ouvrages correspondent aux sources sur lesquelles s'est appuyé Pétrarque dans ses trois livres. Mais ce n'est pas le point le plus important, puisque certains auteurs comme Suétone ou Sénèque le Rhéteur n'apparaissent que dans cette lettre III, 18 et que, par ailleurs, certaines sources récurrentes comme Orose ou Justin ne figurent pas dans cette liste. Ce qui paraît plus significatif est que cette liste semble progresser par groupes thématiques. Un premier ensemble concerne, en effet, plutôt la philosophie, d'abord latine puis grecque ; lui succède un groupe où cohabitent pêle-mêle des écrivains chrétiens, des écrivains païens et des historiens ; ensuite, les auteurs sont davantage liés à l'éloquence et à la poésie ; enfin, à l'érudition et à la culture encyclopédique. C'est la signification et la cohérence de ces différents groupes que l'on peut interroger et leur relation avec le livre III.

Pour ce qui est du premier groupe, Pétrarque commence par Cicéron, dont il évoque quatre œuvres : les *Académiques*, les *Devoirs*, les *Tusculanes*, le *Cato Maior*. Chacune de ces œuvres, choisies uniquement parmi les œuvres philosophiques de Cicéron, est mise en rapport avec des œuvres ou des auteurs antiques : les *Académiques* avec Varron¹⁵, les *Devoirs* avec Ennius, les *Tusculanes*, avec Térence, le *Cato Maior*, avec Caton (les *Origines*) et Xénophon (l'*Économique*).

¹⁵ Cicéron et Varron sont souvent présentés de pair par Pétrarque, comme s'ils étaient complémentaires. Voir, par exemple, Pétrarque, *Fam.* XVIII, 4.

Deux questions se posent alors : pourquoi, dans cette lettre, Pétrarque s'intéresse-t-il précisément à ces quatre œuvres de Cicéron? Et pourquoi sont-elles mises en relation avec les œuvres citées des autres auteurs?

On sait, par exemple, qu'il avait une grande admiration pour le *De finibus*, qui était l'une de ses premières acquisitions dans les années 1320 et qu'il connaissait en profondeur. Or ce texte n'est pas cité dans la lettre. Quelle est donc la signification du choix opéré par Pétrarque? La réponse est peut-être à rechercher, du moins en partie, dans la préface du livre II du *De diuinatione*, dans laquelle Cicéron passe en revue l'ensemble de ses œuvres philosophiques au sein du vaste programme qu'il s'est fixé et qui est de permettre au grand public d'étudier les principales questions philosophiques soulevées par les Grecs dans des œuvres latines. Or Cicéron classe ces œuvres en trois groupes : 1) l'*Hortensius*, exhortation à la philosophie en général et les *Académiques*, exposé de la doctrine à laquelle il adhère personnellement ; 2) le *De finibus*, étude du souverain bien et du souverain mal, et les *Tusculanes* ; 3) le *De natura Deorum*, le *De diuinatione*, le *De fato*, consacrés à la religion¹⁶. À l'époque de cette préface, ni le *De officiis* ni le *Cato maior* ne sont écrits.

Ainsi, chaque œuvre de Cicéron citée dans la lettre 18 s'y trouverait en tant qu'emblème d'un aspect particulier de la pensée cicéronienne que l'on retrouve dans les trois premiers livres des *Familières* : les *Académiques postérieures* — qui relatent une discussion essentiellement historique pour savoir s'il convient de ranger Platon parmi les sceptiques ou les dogmatiques — représentent le premier groupe d'écrits

¹⁶ Voir Cicéron. 1970, *Tusculanes*, Paris, Belles Lettres, introduction, p. I-II.

philosophiques, celui qui porte sur les bonnes raisons d'étudier la philosophie et surtout celle de Platon : en d'autres termes, il s'agit de la défense de la philosophie en tant que discipline théorique. Les *Tusculanes* symbolisent à elles seules le deuxième groupe, celui où Cicéron aborde la question du souverain bien et du souverain mal ; elles sont préférées au *De finibus*, qui traite le sujet théoriquement, parce qu'elles vérifient dans l'ordre pratique la conclusion à laquelle aboutit le *De finibus* en plaçant le sage en situation (devant la mort, la douleur, le chagrin, les autres maux) : il s'agit de la défense de la philosophie, cette fois-ci plutôt en tant que discipline pratique¹⁷. Dans le contexte chrétien de l'époque de Pétrarque, les œuvres philosophiques de Cicéron concernant la religion païenne pouvant difficilement être prises en compte, Pétrarque les remplace par deux œuvres qui ne sont pas encore rédigées à l'époque du *De diuinatione*, à savoir le *De officiis* et le *Cato maior*. Le premier tente de définir la morale pratique du *uir bonus* ; le second, quant à lui, par l'entremise du vieux Caton, s'intéresse à ce que peuvent apporter la vieillesse et le passage du temps à la sagesse. En les faisant apparaître ici, Pétrarque aborde deux thèmes fondamentaux de sa correspondance, les modalités de l'engagement politique de l'humaniste ainsi que sa réflexion permanente face à la fuite du temps.

De l'ensemble du corpus philosophique légué par Cicéron, Pétrarque retient donc quatre œuvres présentées comme emblématiques, qui résument les quatre pôles d'interrogations pressantes soulevées, non seulement dans le livre III mais aussi

¹⁷ Voir Pétrarque, *Fam.* XVII, 1, 9-10, où le Cicéron des *Tusculanes* est loué pour avoir écrit, notamment, que « la philosophie n'est pas l'art des mots mais celui de la vie » ; voir également, *Fam.* XVIII, 14, lettre entièrement consacrée au commentaire des *Tusculanes*.

dans les deux premiers livres des *Familiales* : les conditions de la connaissance (thème récurrent dans les trois livres), l'engagement politique (thème plus spécifique au livre III), la lutte contre les passions (thèmes récurrents dans les trois livres) et un antidote contre le passage du temps (thèmes propres aux livres I et II). Il n'est peut-être pas injustifié de les considérer comme une première base bibliographique.

Quant aux auteurs et aux œuvres qui sont mis en rapport avec ces textes de Cicéron et qui peuvent susciter l'étonnement, leur présence s'explique peut-être par le *desiderium* dont parle Pétrarque, mais aussi par la volonté de l'auteur de mettre diverses disciplines littéraires (l'érudition, l'épopée, la comédie, l'histoire) en relation avec la philosophie. Deux raisons peuvent être avancées : l'esprit humaniste considère la philosophie comme la discipline mère à partir de laquelle se déploient les autres disciplines et il présente en même temps comme une exigence intellectuelle la mise en relation des différentes disciplines à partir de la philosophie.

Si l'on s'intéresse maintenant au deuxième groupe, là encore, deux remarques s'imposent : à première vue, Pétrarque nous donne une liste totalement décousue ; d'autre part, il mélange sans distinction les auteurs importants et secondaires, tel cet Hégésias de Cyrène placé entre Platon, Cicéron et Sénèque, comme si, par cette présentation, Pétrarque refusait d'introduire un canon d'auteurs importants qui pourrait nuire à la curiosité que doivent inspirer des auteurs mineurs.

Ce qui ressort, en tout cas, dans ce groupe, c'est l'importance du monde grec, notamment de la figure de Platon, qui est évoquée à travers deux œuvres, le *Timée* (ou la création du monde) et le *Phédon* (ou l'immortalité de l'âme). Certes, il

n'est rien d'étonnant à ce que Pétrarque évoque ces deux œuvres, qui étaient les seules de Platon qu'il ait vraiment lues en latin¹⁸. L'intérêt est ailleurs, à savoir dans la mise en relation de ces deux œuvres avec d'autres.

Par exemple, le *Timée* lui évoque le nom de Solon¹⁹. Si l'on songe à l'objet du *Timée*, à savoir la théorie platonicienne de la création du monde, qui fait de cette œuvre l'une des plus abstraites et des plus didactiques du philosophe athénien, il apparaît que, par sa mise en relation avec « le génie de Solon », c'est le rapport entre philosophie théorique et philosophie pratique qui intéresse Pétrarque. Cette remarque est confirmée par deux faits : dans la lettre 12 du livre III, Platon apparaît aux côtés du *De officiis* de Cicéron²⁰, comme s'il fallait discrètement associer Platon, Cicéron et Solon autour de la vie publique et politique, dès lors tenter de faire coexister, sinon d'accorder, philosophie théorique et philosophie pratique. Dans une autre, Pétrarque écrit que « le prince des philosophes, Platon, réussit à se concilier l'affection de Denys, le tyran de Syracuse »²¹. Là encore, il s'agit d'orienter la lecture de Platon dans une direction morale et politique, ou plutôt d'orienter la réflexion vers le débat qui oppose philosophie théorique et philosophie pratique et de chercher à en opérer la synthèse. Il paraît clair, en tout cas, que la réflexion qui parcourt non seulement le

¹⁸ Le *Timée* était connu, au Moyen Âge, dans la version de Calcidius. Pour la connaissance du *Phédon*, voir Nolhac, 1907, II, p. 140 et Billanovich, 1961, « Petrarca e i classici », *Petrarca e il petrarchismo*, Bologna, *Studi Petrarqueschi*, 7, p. 26. Il est maintenant avéré que Pétrarque avait lu en latin également le *Phédon*. Voir Minio-Paluello, 1949 ; *Ead.* 1950.

¹⁹ Nolhac, II, 140-142 et Pétrarque, *Rer. Mem.* I 36, 5.

²⁰ Voir Pétrarque, *Fam.* III, 12, 6, citant librement Cicéron, *Off.* I, 7, 22, qui citait lui-même sommairement Platon, *Epist.* 9, 358 A.

²¹ *Ibid.* III, 22, 3.

livre III, mais aussi les livres précédents — où alternent des lettres concernant l'engagement dans la vie publique et des lettres évoquant la tentation de la vie retirée du monde et consacrée à la méditation théorique²² — se trouve nourrie par une lecture de Platon confrontée à d'autres lectures, moins théoriques et plus engagées politiquement.

De la même manière, le *Phédon* de Platon, associé à Caton d'Utique et à Hégésias de Cyrène, sert de fondement bibliographique à la réflexion de Pétrarque sur l'immortalité de l'âme et sur le suicide que l'on trouve dans la lettre 13 du livre III. Plus largement, c'est la lecture du livre III qui permet de comprendre le rapprochement entre les trois noms : Caton est cité à plusieurs reprises dans ce livre, et toujours à l'occasion d'une méditation sur la mort²³ ; quant à Hégésias de Cyrène, qui était surnommé l'avocat de la mort, Pétrarque a appris son existence par les *Tusculanes* de Cicéron²⁴. Une fois de plus, on en revient au face à face Platon/Cicéron.

À la lumière de ces exemples, la démarche de Pétrarque commence à se dessiner : certes, il aime à rendre compte de toutes les sources, grecques et latines, explicites et implicites, à sa disposition sur un sujet, mais il cherche avant tout à offrir à son lecteur une confrontation de ces sources qui les fasse dialoguer entre elles, dans le but de résoudre les apparentes

²² Voir *Fam.* III, 3 et 4 — qui sont des lettres politiques concernant la prise de position de Pétrarque pour les Orsini — et *Fam.* III, 5 — dans laquelle Pétrarque traite des bienfaits de la solitude et qui préfigure le *De Vita solitaria*.

²³ Voir *Fam.* III, 3, 8 ; la lettre III, 10 aborde le problème crucial du suicide.

²⁴ Sur Hégésias de Cyrène, surnommé l'avocat de la mort, voir Dotti, 2002, p. 459. Sur les sources antiques liées à la problématique du suicide abordée par Pétrarque dans la lettre III, 10, voir Courcelle, 1943, p. 25 et suivantes (dans le chapitre consacré à Macrobie).

apories. La bibliographie, telle que la conçoit Pétrarque, n'est pas seulement une liste exhaustive et récapitulative ; elle est aussi le compte rendu de l'élaboration d'une réflexion concernant l'œuvre au sein de laquelle elle prend place. C'est d'ailleurs ce que confirme la suite du passage. Dans la même phrase, en effet, et sans transition, Pétrarque évoque les lettres de Cicéron : « je me suis fié à Sénèque avant de me fier à mes propres yeux »²⁵ (*Fam.* III, 18, 5). On peut s'interroger sur les raisons de cette intrusion abrupte du genre épistolaire juste après les références philosophiques cicéronienne et platonicienne, que nous venons d'examiner. Il s'agit en fait d'une remarque sur le projet littéraire même de Pétrarque qui, à cet endroit précis, rappelle à son lecteur la double revendication du recueil des *Familières*, qui est d'être à la fois une correspondance et une œuvre philosophique. Si l'on se souvient du fait que le projet littéraire des *Familières* n'a vu le jour que grâce à la fusion des deux correspondances, sénéquienne et cicéronienne, celles-ci évoquées à ce moment-là de la lettre apparaissent comme le second versant de la base bibliographique des *Familières*.

Le groupe suivant peut paraître moins cohérent encore que les deux premiers sur la philosophie, l'auteur faisant cohabiter dans la même phrase Augustin, Servius, Lactance, Suétone, Aulu-Gelle et Favorinus. Une fois de plus, ce passage ne s'éclaire que s'il est mis en relation avec l'ensemble du livre III, voire avec les deux premiers livres des *Familières*. Pétrarque fait ici allusion au deuxième aspect de son projet littéraire qui, en quelque sorte, découle du premier et qui est traité dès la

²⁵ [...] et de Ciceronis epystolis Senece priusquam oculis meis credidi.

« lettre-proème »²⁶ : poser les bases d'une nouvelle théorie de la connaissance qui implique la reconnaissance de l'apport antique, suppose nécessairement une réflexion sur la compatibilité de la littérature chrétienne et de la littérature païenne et, par voie de conséquence, sur la place laissée à l'histoire dans cette tradition. L'humaniste indique ici quels sont les auteurs qui l'ont aidé à poser avec clarté, sinon à résoudre cette question récurrente de son œuvre. Ainsi, placer le païen Servius entre les chrétiens Augustin et Lactance n'est qu'une manière ramassée et directe de rappeler l'imbrication des mondes païen et chrétien. On peut remarquer qu'Augustin et Lactance eux-mêmes ont été les premiers à ouvrir la voie, puisque l'un n'hésite pas à parler de Sénèque et l'autre de Cicéron²⁷. Là encore, le projet programmatique (la nécessité de faire dialoguer littératures païenne et chrétienne) tel que l'illustre la lettre-proème s'appuie sur une tradition que Pétrarque rappelle clairement dans cette lettre III, 18.

La nouveauté, voire l'originalité du nouveau programme humaniste mis au point par Pétrarque réside ailleurs. Tout d'abord dans le nom de Servius, qui est une source bibliographique importante pour l'humaniste²⁸ et qui est placé dans la lettre à plusieurs titres : en tant que commentateur de Virgile (Pétrarque incitant le futur humaniste à lire les auteurs sans oublier leurs commentateurs) ; en tant que symbole d'une pratique philologique qui a fleuri au IV^e siècle et qu'il est urgent

²⁶ *Ibid.* I, 1. Voir Dotti, 2002, p. 8.

²⁷ Voir Pétrarque, *Fam.* XVII, 1, où il est question d'un fragment du *De Republica* de Cicéron, cité à partir de Lactance.

²⁸ Dans les *Familières*, il n'apparaît qu'à deux reprises avant la lettre III, 18 : voir *Fam.* II, 3, 1 et *Fam.* III, 1, 11. Mais c'est à partir de Servius que Pétrarque annota son Virgile. Sur l'importance de Servius aux yeux de Pétrarque, voir Mann, 2004.

de restaurer ; mais surtout, en tant que symbole du nouvel intérêt humaniste pour la découverte fébrile d'auteurs et de livres encore inaccessibles, notamment ceux de la littérature grecque, puisque Servius est accolé aux *Argonautiques* d'Apollonios, c'est-à-dire à un texte épique grec inconnu de Pétrarque²⁹. De même que la tradition chrétienne est indissociable de la tradition païenne, de même la culture latine est indissociable de la culture grecque³⁰.

La seconde originalité de Pétrarque est d'accorder à l'histoire une place prépondérante au sein de ces nouvelles études³¹. Dès lors que, dans le nouveau programme, la tradition chrétienne n'est plus suffisante pour rendre compte du passé et que s'impose la lecture des grands maîtres de l'Antiquité, la place est libre pour une nouvelle discipline, qui naît en marge du christianisme, ou plutôt à partir de la confrontation féconde des mondes chrétien et païen. Ainsi s'expliquent les noms de Suétone et de Pline (associé à une *Histoire romaine*), d'Aulu-Gelle (que Pétrarque rangeait parmi les historiens), de Favorinus, de Florus et de Tite-Live, qui forment la base historiographique à laquelle il se réfère sans cesse, dans ses œuvres historiques mais aussi dans les *Familières*³². Outre une œuvre philosophique, la correspondance de Pétrarque se veut également un ouvrage d'histoire.

²⁹ Voir Nohac, 1907, I, p. 193.

³⁰ Sur le rôle de la culture grecque dans la pensée de Pétrarque, voir Snell, 1963.

³¹ Sur la place de l'histoire dans la pensée de Pétrarque, voir Pétrarque, 1943, p. XI-CXLIII ; Id. 1951 ; Id., 1996 ; Dotti, 1978.

³² Sur l'importance d'Aulu-Gelle, de Favorinus, de Florus, de Tite-Live, voir Nohac, 1907, le chapitre intitulé « Pétrarque et les historiens latins ».

Continuant son parcours, Pétrarque aborde ensuite un troisième aspect de la construction du nouvel édifice culturel : le rôle de l'éloquence et de la poésie. Il n'est pas question, ici, de rappeler l'importance de ces dernières chez l'humaniste, mais plutôt de se concentrer sur ce qui concerne précisément notre sujet. Le passage peut être lu à différents niveaux : d'abord, comme bibliographie des nombreuses lettres qui abordent la question problématique de la gloire³³ ; ainsi le thème de la gloire littéraire s'ancre-t-il dans une longue tradition que Pétrarque ne fait que suivre. Il peut être lu ensuite comme bibliographie d'un autre thème cher à Pétrarque : la mise en relation nécessaire de l'éloquence et de la poésie, qui n'est pas un fait personnel et arbitraire mais répond, là encore, à une longue histoire pour laquelle l'éloquence de Cicéron est complémentaire du génie poétique de Virgile. Enfin, le passage présente l'intérêt d'évoquer les *Saturnales* sans prononcer le nom de leur auteur, Macrobe, qui n'en devient que plus présent³⁴. À l'instar de Servius, Macrobe fut un défenseur important de l'hellénisme païen. Ainsi, comme il l'a fait pour la philosophie et pour l'histoire, Pétrarque encourage également la connaissance du plus grand nombre d'auteurs grecs, quand il s'agit de l'éloquence et de la poésie. Dans cette lettre se dessine de plus en plus clairement le programme qui sera réalisé par les humanistes de la génération suivante, au tout début du

³³ Voir, notamment, Pétrarque, *Fam.* I, 2 et 3 ; II, 9 et III, 11.

³⁴ Sur Macrobe et l'hellénisme païen, voir Courcelle, 1943, p. 3-36. La présence des *Saturnales*, dans la lettre III, 18 peut s'expliquer par le fait qu'il s'agit du récit d'un banquet littéraire autour des lettres grecques. Ce qui intéresse Pétrarque, c'est l'érudition grecque de Macrobe, qui est capable de lire Plutarque dans le texte et dont la culture englobe aussi bien les *Ennéades* de Plotin que l'œuvre de Porphyre (commentateur du *Timée* !). Si l'on ajoute son intérêt pour la grammaire comparée du grec et du latin, Macrobe est, aux yeux de Pétrarque, une *auctoritas* de choix.

Quattrocento. Le nom de Macrobie permet également la transition avec les auteurs du groupe suivant.

En effet, Pétrarque évoque un cinquième et dernier groupe d'auteurs : les érudits encyclopédistes, dont il rappelle l'importance à ses yeux. Là encore, on peut s'interroger sur les raisons qui ont conduit Pétrarque à évoquer précisément trois auteurs : Priscien, Pline l'Ancien et Nonius Marcellus.

Outre leur importance sur le plan philologique, il se peut que les noms de Priscien et de Nonius soient cités parce qu'ils tentèrent l'un et l'autre d'associer étroitement culture latine et culture grecque dans leur œuvre. Le grammairien Priscien de Césarée est lié à la tentative de renouveau de l'hellénisme à Rome au tournant du VI^e siècle, qui échoua avec la mort de Boèce et de Symmaque. En l'évoquant, Pétrarque rappelle qu'il faut tenter de restaurer la culture grecque et que cela ne peut se faire sans enseigner de nouveau la langue grecque. Ce qui échoua à l'époque de Priscien (les progrès de l'hellénisme byzantin apparaissant comme une ingérence sournoise en Italie aux yeux de Théodoric) doit être de nouveau tenté à l'époque de Pétrarque³⁵.

Il est probable que Nonius Marcellus³⁶, dont le bilinguisme a fait l'objet d'études récentes, ait joué un rôle semblable aux yeux de Pétrarque.

³⁵ Sur l'œuvre et l'enseignement de Priscien de Césarée à l'époque de l'empereur Théodoric, voir Courcelle, 1943, p. 307-311 ; voir également Passalacqua, 1987, p. 40, 48.

³⁶ Sur le bilinguisme de Nonius, voir Zaffagno, 2003 ; sur les auteurs qui font autorité pour Nonius (avant tout Virgile, Varron, Plaute, Cicéron, Titinius, Sisenna, Lucrèce, et peut-être Salluste), voir Barbarino, 2003 ; voir, également, les *Prolegomena Noniana* I (2000) ; II (2003) ; III (2004) ; IV et V (2005).

Quant à Pline l'Ancien, cité entre les deux précédents, il serait peut-être à mettre en rapport direct avec notre sujet : non seulement, en effet, comme les deux grammairiens précédents, il offre une passerelle entre la Grèce et Rome, mais surtout, il présente un intérêt supplémentaire par un aspect particulier que l'on rencontre dans son œuvre, à savoir l'élaboration d'index en tête de chaque livre, dans lesquels figurent à la fois le contenu du livre, sorte de table des matières, et la liste des sources, cette dernière n'étant pas sans rapport avec notre lettre³⁷.

Il se peut que Pétrarque ait vu en Pline un modèle à double titre. D'une part, l'érudit romain justifie sa démarche et explique pourquoi il tient à guider son lecteur. La table des matières procure à ce dernier une méthode pour entrer dans l'œuvre, comme il est écrit explicitement dans la préface à Vespasien :

[...] j'ai joint à cette épître la table de chacun des livres et j'ai apporté le plus grand soin à t'épargner de devoir les lire. Par là tu rendras service aussi aux autres lecteurs : au lieu de parcourir tout l'ouvrage, chacun ne cherchera que ce qu'il désire et saura où le trouver. Le procédé a déjà été employé dans notre littérature, par Valerius Soranus, pour les livres qu'il a intitulés *Epoitides* (*Initiées*)³⁸ (Pline, *H. N. I*, 33).

Par ailleurs, Pline explique pourquoi il donne ses sources :

[...] j'ai placé la liste de mes sources en tête de mes livres. Car c'est à mon avis un geste généreux et plein d'une noble délicatesse que de publier les noms de ceux à qui l'on doit le

³⁷ Voir supra, note 9.

³⁸ [...] huic epistulae subiunxi summaque cura, ne legendos eos haberes, operam dedi. Tu per hoc et aliis praestabis ne perlegant, sed, ut quisque desiderabit aliquid, id tantum quaerat et sciat quo loco inueniat. Hoc ante me fecit in litteris nostris Valerius Soranus in libris quos Epotidwn inscripsit.

succès de sa tâche, au lieu de faire comme la plupart des auteurs que j'ai maniés³⁹ (*H. N. I*, 21).

Or démonstration a été faite de toute l'ambiguïté qu'il y avait chez Pline à citer consciencieusement ses sources : la démarche est certes « un aveu de modestie et un hommage à ses prédécesseurs », mais elle « illustre aussi sa culture et vaut comme argument d'autorité »⁴⁰. Ce qui est valable pour Pline, l'est peut-être aussi pour Pétrarque : l'accumulation ordonnée des *auctoritates* est, dans cette lettre, une condition nécessaire à l'humaniste pour asseoir sa propre *auctoritas* auprès du lecteur et pour légitimer ses conceptions théoriques concernant la nouvelle appréhension du savoir et des études qu'il appelle de ses vœux.

Quoi qu'il en soit, l'érudition, le savoir encyclopédique se voient accorder une place, dans le programme culturel de Pétrarque, qui semble en contradiction avec l'argument de la lettre III, 1 citée plus haut. La contradiction n'est qu'apparente : dans la pensée de Pétrarque, il existe bien une place pour l'érudition, mais seulement après que les autres champs du savoir ont été assimilés et qu'elle ne risque plus de nous entraîner sur les chemins foisonnants et stériles que dénonçait la première lettre du livre III. Ainsi dans cette dix-huitième lettre, Pétrarque répond-il à la question implicite posée au tout début du livre III : comment aborder les connaissances et quelle

³⁹ [...] in his uoluminibus auctorum nomina praetexui. Est enim benignum, ut arbitror, et plenum ingenui pudoris fateri per quos profeceris, non ut plerique ex iis, quos attigi, fecerunt.

⁴⁰ Naas, 2002, p. 143 et 144. Cet aveu recouvre vraisemblablement un enjeu important pour Pline, puisque, comme l'écrit Naas, Pline ignore « délibérément ou non, un illustre précédent : Varron a également donné la liste des sources de ses *Res Rusticae* ; mais elles sont intégrées au début du texte et ne figurent pas séparées en tête, comme dans l'*HN* ».

place accorder à l'érudition dans le nouveau programme culturel ?

La liste qui nous est donnée ici, dans cette lettre 18 du troisième livre, n'est pas, en tout cas pas seulement, un inventaire de la bibliothèque de Pétrarque ; par ailleurs, elle est loin d'être un recensement exhaustif de toutes les sources présentes dans les *Familières*. Il ne faudrait pas pour autant y voir une énumération accidentelle, fruit du hasard ou de l'inspiration momentanée de l'auteur de la lettre. Bien au contraire, les auteurs et les œuvres y sont choisis en fonction de critères précis qui, une fois mis à jour, permettent de penser que nous avons affaire à une démarche qui s'apparente à celle de la bibliographie (cryptée certes, mais non moins réelle), et qui nous amène à réfléchir sur ce que Pétrarque entendait par bibliographie, à savoir, une classification à plusieurs entrées.

On repère assez vite, en effet, que certaines des œuvres antiques évoquées sont en relation avec les thèmes abordés dans le livre III et, plus largement, dans les deux précédents. On peut donc affirmer sans trop de risques que, à un premier niveau, Pétrarque nous offre un récapitulatif des sources qui ont permis l'élaboration des trois livres programmatiques des *Familières*.

Dans un second temps, l'ordre d'apparition des œuvres et des auteurs révèle un autre classement, que l'on pourrait résumer ainsi : 1) Quel choix peut-on faire entre philosophie théorique et philosophie pratique ? Entre vie solitaire et vie active ? 2) Il y a-t-il compatibilité entre monde chrétien et monde païen ? Quel est le rôle de l'histoire ? 3) Quelle est la place de l'éloquence et de la poésie ? 4) Quelle est celle de l'érudition ?

Sur un plan strictement littéraire, ces interrogations contribuent à situer le projet qu'est cette correspondance d'un genre un peu particulier : d'abord, elle se veut fusion de deux correspondances antiques, celle de Cicéron et celle de Sénèque ; mais avant d'être une correspondance, elle est une œuvre philosophique qui englobe philosophie théorique et philosophie pratique ; elle est une œuvre d'histoire, où l'on trouvera une confrontation féconde des sources chrétiennes et des sources païennes ; elle est une œuvre rhétorique ; enfin, elle est une œuvre d'érudition. Bref, elle est une œuvre qui englobe plusieurs genres.

Sur un autre plan, moins strictement littéraire, les grandes questions soulevées par la liste des auteurs indiquent un progrès dans le cheminement intellectuel : le futur humaniste est appelé à se former au double contact de la philosophie théorique et pratique ; à s'imprégner ensuite des valeurs et des leçons de la littérature chrétienne qui doit être lue en parallèle avec la littérature païenne (de cette confrontation sortira une meilleure compréhension de l'histoire) ; il doit ensuite poursuivre sa formation avec l'éloquence et la poésie ; enfin, le savoir encyclopédique et l'érudition font partie de cette culture, mais constituent la dernière étape dans la formation, quand sont convenablement posées les autres bases méthodiques du savoir, qui permettent de faire des choix.

Dans cette page, nous serions en présence d'une démarche bibliographique impliquant à la fois un contenu (les noms des œuvres et des auteurs cités comme sources des *Familières*) et une méthode : les sources sont classées selon des critères thématiques répondant aux thèmes de réflexion de

l'œuvre, mais elles le sont aussi selon un ordre hiérarchique qui répond aux différentes étapes de la formation intellectuelle du futur humaniste. En cela, la bibliographie dépasserait le simple cadre de l'œuvre.

Bibliographie

- BARBARINO, G. 2003, « Il tema dell'auctoritas in Nonio Marcello », *Prolegomena Noniana* II, a cura di Ferruccio Bertini, Genova, p. 81-108.
- BILLANOVICH, Giuseppe. 1943, *Introduzione a Petrarca : Rerum memorandarum libri*, Firenze, Sansoni.
- . 1947, *Petrarca letterato. I. Lo scrittoio del Petrarca*, Roma, Edizioni di storia e di letteratura.
- . 1951, *La tradizione del testo di Livio e le origini dell'Umanesimo. I. Tradizione e fortuna di Livio tra Medioevo e Umanesimo*, Antenore, Padova.
- . 1961, « Petrarca e i classici », dans *Petrarca e il petrarchismo*, Bologna.
- . 1996, *Petrarca e il primo umanesimo*, Padova, Studi sul Petrarca, 25.
- COURCELLE, Pierre. 1943, *Les lettres grecques en Occident. De Macrobe à Cassiodore*, Paris, E. de Boccard.
- DOTTI, Ugo. 1978, *Petrarca e la scoperta della coscienza moderna*, Milano, Feltrinelli.

- . 2002, in Pétrarque, *Lettres Familières*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Les Classiques de l'humanisme », vol. 1, introduction, p. XIII-LXXXV.
- FEO, M. 1973, « Petrarca e la formazione dell'uomo », *I problemi della pedagogia*, nn. 5/6.
- MANN, Nicholas. 2004, « De la poétique à l'image », dans *Pétrarque : les voyages de l'esprit*, Grenoble, Jérôme Millon, p. 47-72.
- MINIO-PALUELLO, L. 1949, *Il Fedone con note autografe del Petrarca, Parigi, Bibl. Naz., Cod. Lat. 6567 A-*, « Acc. Naz. D. Lincei, Rend. D. Cl. Di sc. Mor., st. E filol. », S. VIII, 4, p. 107-113.
- . 1950, *Plato Latinus... II, Phaedo interprete Henrico Aristippo*, ed. L. Minio-Paluello, London, XII.
- NAAS, Valérie. 2002, *Le projet encyclopédique de Pline l'Ancien*, Rome, École française de Rome.
- NOLHAC, Pierre. de. 2004, *Pétrarque et l'humanisme*, Genève, Slatkine (1^{re} éd. Paris, Émile Bouillon, 1907).
- PASSALCQUA, M. 1987, *Prisciani Caesariensis Opuscula*, Roma, Sussidi eruditi.
- PÉTRARQUE, F. 1943, *Rerum Memorandarum libri*, ed. critica a cura di G. Billanovich, Firenze, Sansoni.
- . 1999, *De uita solitaria*, éd. Ch. Carraud, Grenoble, Jérôme Millon.
- . 2002, *Lettres Familières* (introduction et notes de Ugo Dotti, traduction d'André Longpré), Paris, les Belles Lettres.
- SABBADINI, Remigio. 1967, *La scoperta dei codici latini e greci ne' secoli XIV e XV*, a cura di E. Garin, Sansoni, Firenze, 2 vol.

SNELL, Bruno. 1963, *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, trad. ital. Torino, Einaudi.

ZAFFAGNO, Elena. 2003, « Nonio e la sua lingua », *Prolegomena Noniana II*, a cura di Ferruccio Bertini, Genova, p. 63-74.

Résumé

Une lecture approfondie du texte et de ses références permet de lire l'histoire de la bibliographie dans une épître de Pétrarque (*Lettres Familières*, 3, 18). La lettre elle-même, une requête adressée à un ami censé lui trouver des livres, se présente avant tout comme un éloge de la littérature où l'humaniste semble procéder par association d'idées. Plus qu'à un inventaire de sa bibliothèque, nous avons affaire à une démarche qui s'apparente à celle de la bibliographie, à savoir une classification à plusieurs entrées. Pétrarque nous offre un récapitulatif des sources qui ont permis l'élaboration des trois livres programmatiques des *Familières* mais également un arrangement thématique de références philosophiques et littéraires. La démarche bibliographique de Pétrarque impliquerait ainsi à la fois un contenu et une méthode.

Abstract

A detailed analysis of the references and of the order of these references contained in a letter by Petrarch (*Familiars*, 3, 18) allows to recognize, within this text, a history of bibliography. The letter itself is a request, addressed to a friend who is supposed to provide the author with books; at first glance, the text is a praise of literature, composed on a loose association of ideas rather than by reason. But, there is more to be heard than a simple list of the books kept in Petrarch's library at the time of

the letter (after 1345). For the very intent of this list of books is bibliographical, as Petrarch proposes several possible classifications for a corpus of titles. He offers, in the first place, a summary of the sources he used for the three programmatic books of the *Familiars*. But he also proposes a thematic order for philosophical and literary readings. As such, this bibliographical project is both contents and methodology.

Intitulé et identité dans les éditions des romans de chevalerie en France (1520-1550)

Gilles Polizzi

Université de Haute Alsace - Mulhouse Colmar

On se propose de s'interroger sur la métonymie qui associe les contenus aux titres des livres en prenant pour exemples deux œuvres qu'on tient pour des modèles de déguisement éditorial et fictionnel et dont on fera valoir les convergences inattendues, le *Chevalier Doré* (Paris, Janot, 1541) et *Girard d'Euphrate* (Paris, Longis et Sertenas, 1549). Notre propos se rapporte, quoique lointainement, à un déni, formulé il y a trois-quart de siècle par Georges Doutrepont : « l'imprimerie n'a pas répandu la littérature du moyen âge ». Quoique ce savant critique ait précisément démontré le contraire dans son étude fondatrice

des *Mises en prose des épopées et des romans chevaleresques du XIV^e au XVI^e s.*, la formule fait encore autorité. Elle explique que les médiévistes, lorsqu'ils rencontrent les versions imprimées au XVI^e siècle des romans d'aventures qu'ils étudient, ne les reconnaissent pas¹ ; et elle excuse les spécialistes de la Renaissance de ne les avoir pas lues. Si bien qu'il se trouve, aujourd'hui encore, trop peu de chercheurs pour s'intéresser à un corpus imprimé qui représente au moins les deux tiers des fictions narratives en prose éditées en France au cours du siècle. On croit qu'il y a, à cette lacune, non seulement des causes académiques, mais aussi des raisons matérielles, c'est à dire éditoriales. Si bien qu'aux temps présents, ceux d'une nouvelle « révolution du livre » qui tient à sa numérisation, on croit utile de s'interroger sur la dimension « bibliographique » du phénomène : l'*altération* ou le *déguisement* des œuvres, manifesté par leurs titres, leurs paratextes et le processus d'une recomposition soumise aux impératifs commerciaux de l'édition. En s'en tenant à nos deux exemples de « réfection » ou « d'invention », on s'efforcera de faire paraître les procédés qui déguisent les œuvres et de les rapporter à une intention éditoriale. Au passage, puisqu'il faut aussi s'efforcer de faire progresser matériellement la science bibliographique, on apportera, à la suite des travaux de William Kemp, une pièce supplémentaire au dossier de la fabrication éditoriale des *Contes amoureux* de la pseudo-Jeanne Flore (1540-42) et l'on soulèvera la question de l'attribution du *Gérard d'Euphrate* de 1549. On s'interrogera enfin, en conclusion, sur la nature du

¹ Au sens montaignien où, dans leur écriture, la différence fait plus que la ressemblance ; c'est ainsi que L. Harf Lancner (1984) considère le *Nouveau Tristan* de Maugin comme une œuvre *dénaturée*.

phénomène qui fait *disparaître* les fictions médiévales *dans le processus qui les transmet*.

Commençons par l'essentiel : le déguisement du titre ou la mise en cause de la relation d'identité entre l'œuvre et son intitulé au moment où celle-ci devient la norme et la clé d'un système, celui du référencement bibliographique. Une comparaison entre les deux volumes du *Dictionnaire des Lettres françaises* consacrés respectivement au moyen âge et au XVI^e siècle donne la mesure d'un problème très général. Si la plupart des romans d'aventures issus de la tradition médiévale sont bel et bien édités au XVI^e siècle,² leur corpus devient presque invisible sinon introuvable. La cause semble moderne. Elle tient, d'une part, à l'absence d'une critique soucieuse de faire valoir la transmission des œuvres, d'autre part, à l'incongruence de deux systèmes d'entrées, l'un basé sur le prénom des auteurs, l'autre sur leur nom, ainsi qu'à l'usage qui a tardivement imposé aux œuvres des titres qui ne sont pas ceux de leurs premières éditions.

Mais le phénomène est ancien. Il découle de la diffusion de l'imprimé qui aura fait connaître les *Quatre fils Aymon* et non pas *Renaud de Montauban*. S'il est facile de rectifier par rapport à un usage souvent imposé *a posteriori* par la critique médiéviste, la chose est plus délicate, même pour les

² C'est ce que montre la comparaison des notices des deux volumes du *Dictionnaire des Lettres françaises* (Paris, Fayard et LGF, 1992 et 2001), ainsi que l'inventaire de la p. 1023 du volume du XVI^e siècle à l'entrée « roman d'aventures ». Malgré une difficulté à classer les œuvres due à l'omission de la catégorie épique (remplacée par celle, plutôt informelle, des « romans du moyen âge »), l'inventaire des notices est loin d'être négligeable : une soixantaine de titres référant souvent à des œuvres plurielles (dans le cas des *Amadis*). L'inventaire donné par Pascale Mounier (2007, p. 449-454) en recense une centaine.

spécialistes, lorsqu'il s'agit d'œuvres dites « secondaires », annexées à un cycle, par exemple le *Maugis d'Aigremont*, dont le titre, dans sa deuxième édition (Paris, Jean Trepperel, 1527) marque une nette distorsion par rapport au genre :

L'histoire de Maugist d'Aigremont & de Vivian son frere en laquelle est contenu comment ledit Maugist à l'aide de Oriande la fae s'amyé alla en l'isle de Boucant ou il s'habilla en dyable et puis comment il enchanta le diyable Ranouart et occit le serpent qui gardoit la roche : par laquelle il conquist le bon cheval Bayard et aussi conquesta le geant Sorgalant.

Malgré les mentions finales de Bayard et du géant, ce titre n'annonce-t-il pas un roman merveilleux dont l'objet serait l'aventure de l'île de Boucant, qui n'occupe en réalité que quelques chapitres plutôt qu'un dérimage indatable, mais assez fidèle, en dépit de la modernisation de la langue, d'un poème que son éditeur moderne, Philippe Vernay, date de la deuxième moitié du XIII^e siècle ? Et pour en venir à nos exemples, comment deviner que le *Chevalier Doré* n'est qu'un extrait à peine remanié, quoique intelligemment agencé, du *Perceforest* ? Ou comment rapporter le titre supposé antiquisant (donc humaniste et moderne) du *Gérard d'Euphrate* à la geste de Girard de Fraite, qui n'est le titre d'aucune œuvre et dont aucun manuscrit complet ne nous est parvenu, si bien qu'il n'y a pas d'entrée à ce nom dans le volume du *Dictionnaire des Lettres* consacré au moyen âge ? Le déguisement des œuvres par leur intitulé et, accessoirement, par leur paratexte, semble ainsi un phénomène majeur dans l'histoire de l'édition. Reste à savoir s'il est, ou non, le signe d'une rupture, une pratique nouvelle annonciatrice de modernité. Il faut pour cela en examiner le processus.

Du Perceforest au Chevalier Doré

Que lisons-nous lorsque nous lisons *La plaisante et amoureuse hystoire du chevalier Doré & de la pucelle surnommée Cœur d'acier*, publiée en 1541 « avec privilège » (non reproduit) et vendue « en la rue neufve nostre Dame à l'enseigne Saint jean baptiste [...] en la boutique de Denis Janot, imprimeur & libraire » ? Cet *in octavo* (B.N. res PY2 3010) transcrit un roman fabriqué à partir des morceaux du *Perceforest*, lui-même déjà publié deux fois, d'abord par Galliot du Pré en 1528 (l'édition est devenue le microfilm M.3073 de la B.N.), puis en 1531-32 par Gilles de Gourmont (B.N. res. Y2 34). Il est difficile de savoir s'il y a eu transfert de privilège ou contrefaçon ; la seconde hypothèse semble toutefois probable, car l'édition Janot évite toute allusion au *Perceforest*.

Au dos du frontispice, une adresse au lecteur qui a le mérite de ne pas recourir au *topos* de la contrition « humaniste » ni aux habituels prétextes moralisants définit le genre en invitant de « nobles lecteurs » (qui ne le sont sans doute pas) à se divertir :

Nobles lecteurs qui desirez à solacier & recreer vos esperitz, lisez la présente histoire, laquelle fait mention des faitz chevalereux & amoureux du noble & vertueux le chevalier Doré, de plusieurs peines & travaux qu'il endura pour l'amour d'une pucelle & pareillement ce qu'elle souffrit et endura pour l'amour de luy [...].

Cette présentation a les couleurs d'une actualisation. En ignorant délibérément le contexte du récit — l'immense cycle du *Perceforest*, qui remonte au début du XIV^e siècle et prétendait faire le lien entre l'histoire mythique d'Alexandre et les romans arthuriens —, elle annonce une trame simple, chevaleresque et sentimentale, centrée sur le couple du

« chevalier Doré » et de « la pucelle surnommée cuer d'Acier », dont les tourments, par l'effet d'un sadisme effectivement moderne (au milieu du XVI^e siècle, et sous l'influence de l'expressionnisme importé d'Italie) s'inscrivent par avance dans le courant des histoires à la mode. De même, la sentimentalité optimiste qui énonce la morale, semble répondre aux revendications féminines des « *Contes Amoureux* » de la pseudo-Jeanne Flore, parus à Lyon et à Paris chez le même éditeur :³

[...] & si bien rememorez & considerez leurs faicts & gestes, vous trouverez que les amours du temps passé estoient beaucoup plus difficiles & plus penibles à supporter qu'ilz ne sont à présent (p. 225).

Replacée dans cette perspective commerciale, la construction du récit est un tour de force. Entamée nécessairement *in medias res* — car le lecteur n'est pas informé d'un contexte qui présentait longuement tous les protagonistes, si bien qu'il lui faut deviner qui ils sont —, l'histoire est un montage des différents épisodes du *Perceforest* qui se rapportent au couple de Nestor (le chevalier Doré) et de Neronnès (la pucelle surnommée Cuer d'acier). Si l'on prend comme comparant l'édition critique du *Perceforest* par Gilles Roussineau, la matière, isolée et fragmentée, s'étend du tome II de la deuxième partie, aux tomes I et II de la troisième partie.

Le premier chapitre, intitulé « comme le jouvenceau aux armes d'or fut fait chevalier par le moyen de la colée que luy donna le roy Peleon pensant bailler à son fils Bethides » (f° aii r°), correspond ainsi au chapitre 61 (séquence 742, p. 395) du

³ « Je blasme icy l'impareil mariage [...] / Quand il en vient ung fruit tant fort amer / Que le solas, par la disconvenance / Des mariez se tourne en desplaisance ». Sous le titre de *La Pugnition de l'Amour contempné*, l'ouvrage paraît à Lyon (François Juste, 1540) et à Paris (Denis Janot, 1541).

tome II de la deuxième partie du *Perceforest*. L'incipit a donc quelque chose d'abrupt :

L'histoire recite que le roy Peleon se delibera de faire chevalier son filz & ses deux neveux affin qu'ilz se trouvassent au tournoy qu'il avoit ordonné (...) : or vous devez scavoir qu'avant que le roy entrast au temple, il y estoit entré ung jouvenceau qui avoit intention d'estre chevalier le lendemain, & pource estoit il venu au temple pour faire ses oraisons [...] (f^o aii r^o).

Le lecteur ignore en effet qui sont le roi Pelleon, ses fils et neveux, et pourquoi il y aura un tournoi le lendemain — rappelons que le *Perceforest* agence rigoureusement la succession des tournois qui permettront de marier à leurs vainqueurs respectifs les douze pucelles que la Reine Fée a prises sous sa protection ; quant à la prolepse qui loge le « jouvenceau » dans le temple, elle ne nous apprend rien, sinon que le héros — car c'est bien lui — doit recourir à une ruse pour être fait chevalier aux dépens du fils de Pelleon, Bethides. Ce dernier s'en plaindra au chapitre suivant, qui raconte le tournoi et nomme « Chevalier Doré » le « jouvenceau aux armes d'or », « pource qu'il arriva au tournoi couvert luy & son cheval de couvertures dorées, sans aultre congnoissance, & son écu doré qu'il porta si longuement que le nom luy en demeura » (f^o aiiii r^o). On n'en saura guère plus, car ce qui importe, c'est seulement de pouvoir nommer, donc reconnaître un héros, dont les aventures suivent un cours déterminé par une matrice (le *Perceforest*) qui *disparaît* dans cette réécriture.

Ce n'est que dans les dernières lignes qu'on trouve un paragraphe pour signaler — sans d'ailleurs le référer à sa source — le travail de recomposition qui a tiré cette histoire d'un ensemble plus vaste :

Amys lecteurs, prenez en gré la récitation et très plaisante histoire du noble chevalier Nestor, fils du roy d'Escoce, *par tout ce livre appelé le chevalier doré*, qui fut le roy des jousteurs en son temps, lequel endura plusieurs fortunes pour chercher la belle Neronnes, aultrement dicte Cueur d'Acier, fille du roy de l'estrange marche, laquelle aussi pour chercher son loyal amy endura plusieurs peines & adversitez.

Ces mots, qui eussent pu servir d'incipit, mettent fin à l'histoire. Dans le *Perceforest*, elle n'était que suspendue. Notons à ce propos que la césure qui autorise le découpage de l'extrait se situe au moment opportun du sommeil du personnage :

La reine mena Nestor / le chevalier Doré/ couchier à part en une chambre et là l'endocrina tellement qu'il luy en fut toute sa vie de mieulx et puis elle s'en retourna devers le roy son seigneur. Et le preu chevalier s'endormit jusques à l'endemain que le soleil fut levé il s'esveilla. Et fut telle son aventure qu'il se trouva en la forest sous un chesne (...) il pensa bien que c'estoient les faits de la royne car elle luy avoit donné à entendre qu'il ne demoureroit guere leans [...] (3^e partie, t. II, p. 369-70).

Quoiqu'il n'y ait pas là de travail de recomposition ou de réécriture, mais seulement l'extraction des syntagmes d'un récit de leur contexte initial, cette fabrication, non moins fascinante que le *Don Quichotte* borgésien de « Pierre Ménard », en ce qu'elle change la nature du texte — promu roman sentimental — sans altérer sa matière, mérite considération. D'une part pour ses ellipses, de l'autre pour sa fidélité.

Les ellipses tiennent à l'ignorance du contexte qui produit des effets de surprise. Ainsi, l'épreuve du « pin de l'estrange merveille » au chapitre IV est une « première » dans le *chevalier Doré* alors que le lecteur du *Perceforest* sait qu'il s'agit d'une aventure déjà éprouvée par Gadiffer. Le mutisme inexpliqué du chevalier qui, lié par un vœu, ne peut révéler son nom :

Je suis du royaume d'Escosse & voilà ce que je puis dire de mon estat, si je ne veulx empirer ma conscience (f^oBiiii r^o)

devient un mystère : celui du roman tout entier. Ainsi que la plupart des allusions qu'il était impossible de retirer du récit sans le dénaturer. En voici un exemple. Enlevé par une « compagnie de si horribles esperitz qui menoient tel bruit que c'estoit une espoventable chose » (f^oBiii r^o), le héros est emporté « en exil » « par prez, par boys, & par rivières, par mons et par vaux » (f^oBiii v^o) jusqu'à ce qu'un autre « esprit » le délivre et le dépose dans le verger où il rencontrera la belle Neronnes. Or cet esprit lui confie un message qui nous apprend qui il est :

je te prie en guerdon de la courtoisie que je t'ay faicte que tu dies à Estonné, quand tu le verras, *que Zephir son maistre, de qui jadis eust mestier*, le salue plus de mille fois (f^oB v.r^o).

Ce Zephir n'est pas un comparse, mais l'une des figures les plus célèbres du *Perceforest*. Il s'est illustré, dans les épisodes précédents, par sa malice et l'aide magique qu'il a apportée à deux autres héros du roman, Troïlus, l'amant de Zellandine, et Estonné d'Écosse, qu'il aura transportés l'un et l'autre, avec des succès divers, dans les lieux respectifs où les attendaient leurs amantes (Zellandine, la « belle endormie », et Priande). On peut toutefois se demander si, pour apprécier le roman, il ne vaut pas mieux ignorer le contexte. C'est le pari que fait l'éditeur. L'éditeur, disons-nous, car plutôt que le travail d'un écrivain, c'est celui d'un ingénieux correcteur d'épreuves qu'on croit discerner là. Les redites qui font (aussi) le charme du *Perceforest* sont supprimées, par exemple l'interminable « lai piteux » par lequel Neronnes déguisée en Cueur d'Acier se fait reconnaître du chevalier Doré et dont la transcription n'occupe

pas moins de dix pages de l'édition Roussineau⁴. En revanche, lorsqu'il est conservé, le texte du *Perceforest* est transcrit avec des variations minimales par rapport au manuscrit qu'édite G. Roussineau. Dans l'évocation des tourments que les sœurs du roi Fergus font subir à la malheureuse Néronnes, elles ne portent que sur quelques mots :

Lors dist la despite Brohande : je vous prometz que ceste pucelle n'est point morte & vous le prouveroy tantost. Alors elle print une *poincte* / griffe / d'argent, & puis commença à poindre la pucelle es flans & escotez/ es costez/ & es reins/ rains / [...] elle se *faict*/faint morte, mais je la feray *remuer* / remouvoir / ou elle y mourra à bon escient (*Chevalier Doré*, f°E vi.r° et *Perceforest*, éd. cit., t. II, p. 211).

« Pointe » pour « griffe », « reins » pour « rains », « faire » pour « faindre », « remuer » pour « remouvoir » sont des variantes scripturales (et, dans un cas, orthographiques) plutôt que stylistiques. Dans un autre passage, non moins fameux, l'épisode de la « beste glatissante » (ch. XXIII), dont la beauté surnaturelle fascine ses proies, lui permettant de s'en nourrir, les variations s'apparentent également à de simples corrections sur épreuves :

Si chevaucha tant celle matinée / qu'il s'embati / *qu'à l'heure de prime* / il fut au parfond de la forest, & là trouva un merveilleux rocher. Quand le chevalier vint *auprès* / au lez / de la caverne, il regarda & veit l'une des merveilleuses bestes du monde & la plus terrible *qu'onques avoit veue* / qu'il eut oncques veue / . Celle beste avoit teste de serpent & le col d'une beste que les sarrazins nomment *dagglor* / dogglor / [...] (*Perceforest*, *ibid.*, p. 215).

Notons enfin qu'il s'agit parfois de mauvaises lectures qui ne modifient que l'orthographe : « dagglor » pour « dogglor » (l'un

⁴ *Perceforest*, troisième partie, t. II, éd. crit., p. 351-362.

des comparants de la « bête »), la forest du « *glar* » (f° F iii v°) plutôt que du « *glat* » alors que l'explication du terme devrait induire une rectification : « Les habitans d'icelle forest qui veue & ouye l'avoient la nommoient la beste glatissante & pour ce fut la forest surnommée du *glat*. » (f° ii r°) L'orthographe, correcte dans ce dernier exemple, aurait dû être corrigée ailleurs, où l'on trouve la graphie « *Glar* », de même que « *Gadisfer* » pour « *Gadiffer* » (au f° F iii v°). Il s'agit donc un travail superficiel d'actualisation éditoriale plutôt que d'une réécriture qui introduirait fatalement des variantes plus importantes. Mais c'est là justement ce qui nous intéresse. Car le cas n'est pas isolé et le *Perceforest* a déjà fait l'objet de réécritures plus distancées, mais non moins révélatrices des déguisements qui nous occupent.

La deuxième partie des *Angoysses douloureuses* que les travaux d'Anne Réach-Ngo⁵ tendent désormais à retirer à la pseudo-Helisenne de Crenne (c'est-à-dire à Marguerite Briet) — notons que l'ouvrage est publié par le même Denis Janot, de 1538 à 1541 — emprunte (au moins) au *Perceforest* le personnage de Zelandin. Par ailleurs, les *Contes amoureux* de la pseudo-Jeanne Flore, dont une variante incomplète est publiée en 1541 par Denis Janot, (après l'avoir été par François Juste, selon William Kemp)⁶ sous le titre de *Pugnition de l'amour Contempné*, comporte une comparaison, celle de la beauté fatale de la comtesse Méridienne, qui ne se comprend que par référence au *Perceforest*, sinon au *Chevalier Doré* :

Telle fois voltigeoit des yeulx avec une certaine manière si très
avenante que les regardans (comme jadis amusoit en l'isle de

⁵ Réach-Ngo, 2005, vol. 3, p. 688.

⁶ Si l'on adopte la chronologie éditoriale proposée par William Kemp (2004).

Bretagne les chevaliers errants de la table ronde, *celle beste qui toujours glattisoit*) demeuroient raviz [...] (p. 137).⁷

Bref, l'exemple de la fabrication du *chevalier Doré* s'inscrit dans le cadre d'une entreprise éditoriale dont le libraire Denis Janot semble le principal artisan : on voit s'esquisser, autour de 1540, un travail systématique d'actualisation et de déguisement des fictions médiévales, découpées et re-nommées pour répondre aux attentes d'un lectorat moderne. Est-ce là le signe d'une rupture par rapport à la transmission manuscrite, rupture qui ferait disparaître dans le déguisement des titres et le réagencement des textes les versions anciennes d'œuvres désuètes ? Ce n'est pas sûr, car l'exemple inverse d'un déguisement qui fait *paraître* une œuvre en lui donnant un titre qu'on pourrait croire « moderne », et qui en conserve la trace tout en la réécrivant — car il n'en subsiste pas de manuscrit — mérite d'être considéré parallèlement.

De Girard de Fraite à Gerard d'Euphrate

Girard de Fraite, on l'a dit, n'existe pas, du moins dans les bibliographies qui le confondent, à tort selon François Suard⁸,

⁷ En bon médiéviste, Roger Dubuis, qui a inventorié les vestiges de « l'héritage médiéval » dans l'œuvre (p. 75-78), s'est laissé prendre à un apparent anachronisme dans lequel il discerne une lointaine référence à la bête du même nom dans le *Merlin* et le *Perleवास* (branche IX), alors que le comparant est au contraire un signe d'actualité, sinon une publicité déguisée pour le *Chevalier doré*. Cependant, un autre renvoi au *Perceforest* (dans le conte V) nous fait pencher plutôt pour une intertextualité avec l'ensemble du *Perceforest*. Il reste que notre parallèle renforce l'hypothèse d'un « montage » éditorial dans l'élaboration des *contes amoureux*.

⁸ Suard, 1994. La légende est partiellement conservée dans le livre II du *Myreur des Histoires* de Jean d'Outremeuse, dans le ms fr. 12791 de la B.N. et dans le volume publié en 1549 par Etienne Groulleau et Vincent Sertenas (BN Res Y2 79, pour l'exemplaire consulté).

avec Girard de Vienne. Mais au fond, Gérard d'Euphrate n'existe guère plus. L'anonymat de son auteur-traducteur et l'insuccès relatif de son édition, *Le premier livre de l'histoire et ancienne chronique de Gerard d'Euphrate* (1549), tardivement reprise en 1580 et 1632 et complétée seulement à la fin du XVIII^e siècle par Contant D'Orville, en sont les causes. Voyons brièvement, avant de considérer le paratexte, la question controversée de son attribution.

On croit voir là un travail d'éditeur, suscité par le succès des *Amadis*. C'est en effet Vincent Sertenas, associé à Étienne Groulleau et à Jean Longis, qui publie l'ouvrage en 1543 et y emploie les bois gravés de ses *Amadis*. Toutefois, le privilège du 15 novembre 1548 n'est pas à son nom, mais, chose étonnante, il est accordé au « traducteur de l'histoire & cronique de Gerard d'Euphrate ». Passons sur le paradoxe d'un privilège qui, pour cause d'anonymat, ne protège personne, car l'ouvrage est communément attribué à Jean-Pierre de Mesmes⁹. Pourtant, si ce dernier est peut-être l'auteur des pièces liminaires latines et italiennes signée I.P.M. (mais dépourvues de sa devise, qu'on trouve en tête d'éditions contemporaines)¹⁰, ces pièces qui, par

⁹ L'origine de cette attribution peut paraître obscure, car elle remonte à des travaux dont elle n'est pas le principal objet. Formulée par A. Bettoni (1996, notes 44 et 60), qui la déclare seulement probable, tout en renvoyant à un article de M. Simonin (1988), l'hypothèse a été reprise dans la notice du *Dictionnaire des Lettres* qui la donne pour certaine, malgré l'incongruité chronologique qu'elle induit (voir *infra*). Quant au texte et au paratexte, faute d'avoir pu consulter le travail principal, c'est-à-dire la synthèse de Richard Cooper, « Roman, histoire, nationalisme : le cas de *Gérard d'Euphrate* », on ne peut faire mieux que de renvoyer à sa future édition du *Gérard d'Euphrate*, à paraître chez Champion.

¹⁰ Dans l'édition française du *Poliphile* (Paris, Kerver, 1546), Jean Pierre de Mesmes signe sa contribution des lettres G.P.M. et de sa devise « *per me stessso, son sasso* ».

définition, ne sont pas de l'auteur-traducteur, en désignent précisément un autre :

Un vecchio ladro piu snello ch'un pardo
Gia nel fiume d'oblio lascio cadere
Con parecchi altri, il nome di Girard,
Ma un bianco Olor, che non pote vedere
Tanta perdita, il nome a recar tardo
Non fu alla ripa e vi /ivi ?/ darlo in potere
D'una immortal Donna, che sopra l'ale
Tanto inalza il mortal, che'l fa immortale.

Ce qu'on traduit — approximativement et tant bien que mal — par « un vieux voleur plus vif qu'un leopard / jadis dans le fleuve d'oubli laissa tomber / avec plusieurs autres, le nom de Girard / mais un blanc Cygne (Olor) qui ne put voir / une telle perte, ne tarda pas à rapporter / le nom sur la rive et là (?) à le mettre sous la sauvegarde (au pouvoir)/ d'une dame immortelle, qui sur ses ailes/ tant élève le mortel qu'elle le rend immortel. » Il s'agit à l'évidence d'une allusion à la parabole des deux cygnes qui tirent des eaux du fleuve d'oubli les noms des hommes, qu'une nymphe transporte ensuite dans le temple de l'immortalité. Elle provient du chant 35 de *l'Orlando furioso* traduit trois ans plus tôt et paraphrasée par Du Bellay, en 1549, dans le dernier sonnet de la première *Olive*. Mais qui est cette « dame », d'ailleurs privée de dédicace ? Et qui désigne ce « *blanc cygne* » ? Ou bien, pour reprendre la question sous son angle critique, comment Jean Pierre de Mesmes, actif seulement à partir des années 40, aurait-il pu avoir commencé son ouvrage trente ans auparavant ? Et faut-il tenir pour *fictif* le récit qui suit et qui détaille l'histoire de cette fabrication ? La chose n'étant pas impossible, on croit, dans l'attente de l'édition promise par Richard Cooper, devoir suspendre notre jugement ; mais quoi qu'il recouvre, cet anonymat va dans le sens de notre

hypothèse d'une « fabrication » qui tient autant au projet d'un éditeur qu'à une intention auctoriale.

Voyons à présent le paratexte. En tête du volume, une épître de « l'auteur au lecteur » (f^oaii r^o-v^o) met l'accent sur le caractère politiquement exemplaire du récit (celui de la révolte d'un vassal félon, Gérard d'Euphrate, contre Charlemagne) :

[...] profiter à la postérité est toujours bon utile & necessaire : comme continuer la liberté, mettre la justice en premier reng des vertuz [...] soustenir la correction des abuz, proposer l'amendement des vices & réduire tous les corps politiques en bon ordre et sympathie. Or à mon avis, telles choses tant bien conduites à l'antiquité par nos seigneurs Roys François ne se peuvent mieux représenter en ce temps que par l'ostention de leurs histoires.

Notons que cette exemplarité n'est que le prétexte à l'annonce d'une suite, car le premier volume, celui des enfances, ne se rapporte nullement à cette dimension de « l'histoire » annoncée à nouveau dans l'explicit. Viennent ensuite des considérations sur les romans à la mode : le projet de traduction est ramené loin en arrière, aux années 1520 qui sont celles de la recomposition de nombre de romans « médiévaux ». Il en ressort que cette traduction n'aura jamais été vraiment d'actualité, car il s'agit de l'une de ces « hystoires » négligées :

lesquelles toutesfois (sauf l'honneur de quelques uns de noz historiens modernes) ont esté par *eux tant nonchallées & eues en peu d'honneur & reverance*, que d'une vraye & plus grande portion n'ont tenu conte, ne fait memoire [...]

et mal transcrites :

[...] Et ce qui leur a pleu escrire, encores est-il tant mal disposé, preposteré[?] & barbare qu'on les droit n'avoir entendu leur dessein, ne sceu que c'estoit de la richesse & abondance de nostre langue [...].

Le traducteur prétend y porter remède :

[...] Parquoy ces poincts considerez, & meu d'un zèle de monstrar à mes contemporains, en quel estime, pris & honneur noz predecesseurs Gaulois (que nous disons à présent François) ont eu leurs dominateurs & princes : combien leur nom a esté craint et redouté des nations estranges du Levant, mesmes des cauteleux, cruelz & sauvages Aphricains, [...]

en faisant un travail d'historien, dans une perspective identitaire, voire nationaliste :

[...] me mis, *trente ans y a plus* à traduire en nostre vulgaire un poète Vuallon traitant des guerres d'un grand seigneur, appelé Gerard D'Euphrate, fils legitime de l'illustre duc Doolin de Maience & adoptif de Gerard de Rossillon, duc de Bourgogne, contre le roy de France & empereur de Rome Charlemagne.

On identifie ici la trame épique de la matière étudiée par François Suard, lequel lui donne quelque crédibilité en la gratifiant du titre abrégé « d'ancienne cronique » ; faut-il croire à l'existence d'un manuscrit qui ferait de l'auteur un simple traducteur ? Oui, selon François Suard, qui compare le début du texte aux variantes subsistantes qui transcrivent une part de la geste ; la comparaison lui permet de conclure à une source commune aujourd'hui perdue. Si bien que le texte semble le principal vestige d'une épopée ancienne et même première¹¹. On l'aurait pourtant cru de fabrication récente (on y reviendra).

La suite de l'épistre raconte les aléas de la « traduction », d'abord, l'achèvement du texte, prétendument traduit d'un seul tenant :

¹¹ Selon la formule de Gaston Paris, citée par François Suard (1994), c'est « l'un des plus célèbres premiers poèmes », même si aucune chanson de geste qui nous est parvenue ne lui est exclusivement consacrée.

A quoy faire me rendy tellement assidu & amusé, que mon esprit n'eut cesse, ne repos, jusques à ce que la ruyne & totale défaite du Bourguignon, par le triomphe & gloire du grand Charles, donna fin à mon œuvre encommencé.

Puis le problème d'une actualisation qu'on suppose en rapport avec le conflit opposant François I^{er}, au « Bourguignon » Charles Quint, soit dans les années 1520, soit ultérieurement :

Dès ce temps là eu-je envie le mettre en lumière, non tant pour faire aparoir de la diferance des langages : scavoir est de l'aboly, & usité, que pour prouver la vieille haine, desobéissance & rebellion de la amaison orgueilleuse de Bourgongne/(f^o aii v^o) aux divines & royales fleurs de Lys, la punition & reparation faite par & envers icelles [...].

L'œuvre est ensuite mise en parallèle avec d'autres qui mêlent l'épopée, la mythologie et les chroniques :

[...] mais le peu de recueil que l'on faisoit adoncq' des traductions de Monsieur Seyssel, & Illustrations de Jean le Maire, œuvres certes digne de louange & merite, m'en découragea, fit cacher & mettre en layette mes minutes [...].

Le succès d'Herberay et de ses *Amadis* marquera-t-il enfin une étape décisive dans la réception de l'œuvre ?

[...] jusques à l'an mil cinq cens trente neuf, que le gentilhomme des Essars fit revivre et reflorir par son Amadis les vieux chevaliers de la grand'bretaigne (yssuz neantmoins de nostre province) avec tant d'applaudissemens des seigneurs & allégresses du peuple [?]

Il faut croire que non, car ce succès a un effet paradoxal sur le traducteur : « estans tous autres livres postposez à cestuy, je condamnay mon Bourguignon à prison confinée & perpétuel oubly ». Vient enfin la publication et le *topos* du *nolens volens* qui l'excuse, mais est contredit par un appareil éditorial remarquable. Celui-ci inscrit clairement l'ouvrage, par son

format, sa mise en page et le remploi des bois gravés, dans le courant du succès des *Amadis* :

[...] ce qu'eusse executé sans l'apeau de ses plus privez amys (les lecteurs du manuscrit ?) & les miens : par le bénéfice desquelz la sentence mise au néant, je vous le rens à ceste heure, délivre à pur & à plain.

L'édition est enfin assortie d'une vaine « condition », l'annonce d'une suite, jamais donnée à l'imprimeur :

Avec ceste condition, toutesfois que si son enfance vous est agréable, après sa jeunesse, vous verrez l'aage viril : sinon (frustré de mon expérience & labeur) le feray rentrer d'où il est sorty [...].

De sorte que seul l'explicit permet à François Suard de renouer le lien avec la tradition épique (par sa mention de la conquête des Espagnes) — encore celle-ci pourrait-elle être trompeuse, puisqu'elle réfère à l'actualité, toujours brûlante en 1549, du conflit avec Charles Quint, au moins autant qu'à l'origine hypothétique de la geste :

Nous le laisserons / le héros Gerard/ doncques maintenir ses délices en oysiveté, marastre ennemye de vertu, pour mettre fin à ce premier livre : & Dieu aydant nous poursuivrons au deuxieme (selon la pure verité, & entre tous ceux qui en ont écrit par cy devant) la conqueste des Espaignes, faite par le grand roy Charlemagne, à l'aide des nobles pers, princes, barons & chevaliers de France : & la temeraire arrogance, presumption & felonnie de cest obstiné Duc de Bourgogne.

Revenons au principe du déguisement, c'est-à-dire au titre. La paronomase qui change le bourguignon Girard de Fratte ou de Fraite (les graphies varient) en un « Gérard d'Euphrate », du nom du fleuve « qui procède du paradis terrestre », semble

caractéristique d'une actualisation humaniste¹². Les connotations du titre de cette « histoire et cronique » associent l'historicité de la matière, signalée par le terme « cronique », à un exotisme antiquisant qui pourrait parler à un public humaniste. François Suard a toutefois raison de le déclarer « inexplicable », dans la mesure où le « traducteur-auteur » s'efforce à plusieurs reprises de le justifier par les péripéties de l'histoire. Il en donne deux raisons, soit une de trop, ce qui signale une invention problématique :

« que traiterons-nous ? » dit Turpin, / il s'agit du pseudo-Turpin dont la chronique est donnée comme la source de l'histoire / « du prince Gerard d'Euphrate ? *Qui non seulement acquit ce cler nom d'Euphrate* (par lequel il ne fut moins redouté, que par l'antique source & noblesse de ses parens) *pour avoir esté trouvé le long du rivage du grand fleuve Euphrates, qui procède du paradis terrestre, delaisé à la mercy des bestes cruelles & devorantes & au danger des vagues & inflation des eaux* (ainsi que vous oyrez en l'ordre de ceste histoire) : *mais aussi il luy fut imposé par les effortz d'armes & victoires qu'il obtint à l'encontre des infidèles outre mer, spécialement es pais & terres ou ceste rivière fait son cours [...]* » (f°II v°).

De fait, le récit s'applique à justifier le titre. Toutefois, les dix-sept premiers chapitres, qui conduisent à la découverte du héros, âgé de quatre ans, abandonné sur la rive de la « Roche esgarée », marquent, par leur ambiance féerique, une certaine distorsion par rapport au modèle de la chronique. Ce qui nous semble l'indice d'une réécriture et d'une transformation générique. La scène se passe en Faerie, peu après la naissance

¹² Rappelons toutefois que c'est bien sous le nom de « Gerars (« Girars » ou « Girard ») d'Euftrate » qu'apparaît le personnage dans l'édition de la *Chanson d'Aspremont* (XII^e siècle) par Louis Braudin (1970) ; voir la récente édition critique de cet ouvrage par F. Suard (2008).

du héros. À la requête du magicien Aldeno, le nain Berfumes (« Ber-fut-né »?) s'efforce de solliciter à son bénéfice les dons des fées convoquées dans l'île de Rozefleur par Oriande, leur reine (ch. V à VIII). Certaines (Pressine d'Albanie, la mère de Mélusine, et la vieille Marfurie) consentent, tandis que d'autres (Morgane) s'y opposent et tentent de faire mourir un enfant dont le destin est d'être funeste à la chrétienté. L'intérêt de ce prologue est qu'il ouvre l'écriture de la chronique à une large intertextualité.

D'abord dans le domaine épique, car il rappelle les scènes liminaires du *Maugis d'Aigremont*, dont il a été question plus haut. Les œuvres ont en effet plusieurs points communs. L'une et l'autre mettent en scène le *topos* de l'abandon du héros ainsi que la figure de la fée Oriande, qui recueille Maugis à « Rosefleur »¹³. L'une et l'autre altèrent le nom du personnage principal (Maugis orthographié Maugist, c'est-à-dire « mal gisant ») et justifient le changement de nom par un épisode du récit (Oriande découvrant Maugis « mal gisant » dans la forêt, à la merci des bêtes sauvages)¹⁴.

¹³ Voir *Maugist d'Aigremont*, consulté dans l'édition s.d. de Nicolas Bonfons (dans le recueil B.N. Res Y2 581-584, comprenant en outre les *Quatre fils Aymon*, *Florent et Lyon* et *Ogier le Danois*). Rosefleur, « qui estoit un beau chastel », « estoit environné de trois bras de mer, qui courroient moult fort & si bien assis qu'il ne craignoit nul assaut du monde. Quand la fée fut au pied du chastel elle descendit, & alla en son palays, & fist baptiser l'enfant, & eust nom en son baptisme Maugist, qui depuis ne luy faillit [...] (f° viii r°). La résidence d'Oriande, Rosefleur, se nommait à l'origine, dans le texte publié par Philippe Vernay, « Rocheffleur », à rapprocher du « Myrefleur » où séjourne Oriane, au livre II de l'*Amadis*.

¹⁴ La critique fait remonter le nom de l'enchanteur à la figure d'Adalgis, prototype germanique du *Masterdieb* ; de ce nom, on serait passé à celui de Madalgis (« habile et rapide à conseiller »), qui décrit la fonction du personnage dans *Renaut de Montauban*. L'histoire de l'enlèvement ne serait qu'un ajout destiné à justifier une fausse étymologie et un changement de

Ce n'est pas tout, car, par le biais de cette féerie, l'intertextualité de *Gerard d'Euphrate* s'élargit à l'ensemble des romans arthuriens : l'aventure d'Aldéno lancé à la poursuite de « l'esprit malin » qui a enlevé Gérard enfant et qui, se jetant dans une « fontaine », se retrouve dans l'Autre Monde de l'île Merveilleuse (ch. X et XI) rappelle l'épisode final du *Tristan* de Pierre Sala ainsi qu'une péripétie analogue dans *l'Orlando Amorofo* de Boiardo. Par ailleurs, la convocation de la fée Pressine, empruntée au roman de *Melusine*, n'est motivée que par ses bonnes relations avec un puissant « esperit » qu'il s'agit de se concilier. Il viendra effectivement au secours de Gérard, enlevé par le diable Friquemouë, tout comme le chevalier Doré du *Perceforest*. Et de fait, cet esprit est bien le fameux Zephir (ch. XVI-XVII) dont il a été question dans la première partie de notre étude. Si bien que les principaux héros de l'épopée, Ogier l'amant de Morgane, Valentin et Orson (au f°XIX v°) et ceux du roman arthurien, Artus qui intervient en personne, au chapitre VIII et, indirectement, « Lancelot, Tristan, L'Amoral, Gauvain & autres compagnons de la table ronde » mentionnés au f° XIII v°, figurent dans ce récit « d'enfance ». Ajoutons enfin que l'épisode de la fondation du « monastère de Notre Dame la Périlleuse » dans l'île « vulgairement dite des merveilles » évoque (lointainement) Thélème et que, comme chez Rabelais, la peinture du merveilleux y semble ironiquement distanciée : « Seigneur », dit l'abbé à Aldeno, transporté, de la fontaine, dans

graphie (de « Maugis » à « Maugist ») comme l'explique Oriande : « si vint a celle part & le regarda, & dist, par le Dieu ou on croit, cest enfant cy mal gist, & ce sera son nom : & depuis ce temps là fut nommé Maugist (*op. cit.* f° VII r°). On a plaisir à remercier Alan Augustine, doctorant de notre université, qui étudie le personnage de l'enchanteur Basin (un double de Maugis) et à qui l'on doit ces éclaircissements.

l'île, « j'aperçois maintenant que *vous estes enchanté ou bien aliéné du cerveau* » (f° XVII r°).

On conviendra que cet étonnant mélange de toutes les matières romanesques a peu de chance d'être la traduction d'une ancienne chronique, tant il semble caractéristique d'une réécriture, ludique et typiquement renaissante. Déguiser cette synthèse, d'ailleurs très réussie, sous la défroque, modernisée par son titre, d'une épopée « traduite », semble ainsi une parfaite mystification. Toutefois, on doit avouer que cette appréciation ne peut se fonder que sur ce qu'on *croit être* l'esthétique narrative du XVI^e siècle, en ce qu'elle se distinguerait de celle du récit épique « médiéval ». Mais qu'en savons-nous ? Autrement dit, le point de vue de François Suard, qui (peut-être) vieillit l'œuvre, ne semble pas moins fondé que celui qui y trouverait les indices caractéristiques de la Renaissance. D'où ce paradoxe sur lequel on conclura une recension qui ne prétend nullement avoir le dernier mot.

Il est, bien sûr, très tentant de voir dans cette contamination des matières qui dissout le modèle épique dans un merveilleux de convention et dans une intertextualité généralisée les conséquences de phénomènes éditoriaux ainsi que d'une actualisation délibérée des vieux récits remis à la mode par l'*Amadis*. Le déguisement du titre serait donc ici, comme dans l'invention du *Chevalier Doré*, un phénomène propre à la culture de la première moitié du XVI^e siècle. On hésite cependant à conclure en ce sens, car l'exemple du *Maugis d'Aigremont* suscite une sérieuse objection. Très proche du traitement narratif du *Gerard d'Euphrate* par l'altération du nom du héros et le développement d'épisodes merveilleux, l'œuvre remonte en effet à un prototype en vers de la deuxième

moitié du XIII^e siècle qui, à cette date lointaine, procédait déjà au même type d'altérations que celles que l'on constate dans les éditions du XVI^e siècle ! Si l'imprimé n'est pas en cause, ni les procédés de réécriture et d'altération des titres qui lui sont antérieurs, il faudrait en déduire qu'il n'y a pas véritablement de rupture dans la transmission des fictions médiévales, mais plutôt un mouvement continu de déformation et d'adaptation d'un matériau conçu comme éminemment plastique.

Le phénomène que l'on aura considéré ne serait alors — au moins partiellement — qu'une illusion d'optique suscitée par l'imprimé : l'association d'un titre à un contenu, utile à la commercialisation du « livre-produit », aura inventé et rendu nécessaire un système de référencement, ou d'étiquetage, qui ne peut saisir que des moments d'une écriture parfois plurielle et toujours en mouvement. De même que l'observateur influe sur l'expérience, ce référencement aura déguisé les objets qu'il nomme. Mais ce sont tous les titres qu'il faudrait alors tenir pour des déguisements : on connaissait déjà ce sophisme. Et l'on n'ignore pas qu'il rendait par avance notre enquête aussi vaine que fructueuse et — exception faite, espérons-le, de ses détours — parfaitement superflue.

Bibliographie

- AQUILON, P. et MARTIN, H-J. 1988, *Le livre dans l'Europe de la Renaissance*, Paris, Promodis.
- BERTHELOT, Anne. À paraître, « Du roman de *Perceforest* à l'histoire du *Chevalier Doré* et de la pucelle surnommée *Cœur d'acier* : toilettage d'une esthétique romanesque », Actes du colloque sur « Le roman à la Renaissance », M. Simonin (dir.), Tours, juillet 1990.
- BETTONI, A. 1996, « Claude Colet et l'Histoire palladienne », dans *Il Romanzo nella Francia del Rinascimento dall'eredità medievale all'Astrea*, atti del Convegno di Gargnano, ottobre 1993, Fasano, Schena.
- BURY, Emmanuel et MORA, Francine (dir.). 2004, *Du roman courtois au roman baroque. Actes du Colloque des 2-5 juillet 2002*, Paris, Les Belles Lettres.
- CAPPELLO, Sergio. 2001, « Répertoire chronologique des premières éditions des romans médiévaux français aux XV^e et XVI^e siècles », *Est Ovest: lingue, stili, società. Studi in ricordo di Guido Barbina*, a cura di G. Borghello, Udine, Forum.
- . 2009, « La double réception du *Chevalier Doré* (Denis Janot, 1541; Denis de Harsy, 1542, Jean Bonfons s.d.) », *Studi Francesi*, n° 159, p. 535-548.
- Chanson d'Aspremont* (XII^e s.). 1970, ed. Louis Braudon, Paris, Champion.
- Chanson d'Aspremont* (XII^e s.). 2008, ed. François Suard, Paris, Champion.

- COOPER, Richard. À paraître, « Roman, histoire, nationalisme : le cas de *Gérard d'Euphrate* », Actes du colloque sur « Le roman à la Renaissance », M. Simonin (dir.), Tours, juillet 1990.
- . À paraître, *Gérard d'Euphrate*, édition critique, Paris, Champion.
- Dictionnaire des Lettres françaises*. 1992, G. Hasenohr and M. Zink (dir.), Paris, Fayard.
- Dictionnaire des Lettres françaises*. 2001, G. Grente puis M. Simonin (dir.), Paris, LGF.
- DOUTREPONT, Georges. 1939, *Mises en prose des épopées et des romans chevaleresques du XIV^e au XVI^e s.*, Bruxelles, Palais des Académies.
- FLORE, Jeanne. 1980, *Contes Amoureux*, G.-A. Pérouse (dir.), Lyon, Presses universitaires de Lyon.
- HARF LANCNER, Laurence. 1984, « Tristan détristanisé : du *Tristan* en prose (XIII^e s.) au *Nouveau Tristan* de Jean Maugin », *Nouvelle revue du seizième siècle*, 2, p. 5-22.
- KEMP William. 2004, « Denys de Harsy et François Juste vers 1540 : de *La Pugnition de l'amour contempné* aux *Comptes amoureux* », dans *Actualité de Jeanne Flore*, Diane Desrosiers-Bonin et E. Viennot (dir.), Paris, Champion, p. 269-291.
- Maugis d'Aigremont*. 1527, Jean Trepperel, Paris.
- « Maugis d'Aigremont. Chanson de geste ». 1980, dans Philippe Vernay (dir.), Berne, Francke éd., coll. « Romanica Helvetica », vol. 93.
- MOUNIER, Pascale. 2007, *Le roman humaniste : un genre novateur français, 1532-1564*, Paris, Champion.

Perceforest. 1528, Paris, Galliot du Pré (l'édition est devenue le microfilm M.3073 de la B.N.).

Perceforest. 1531-32, Paris, Gilles de Gourmont (B.N. res. Y2 34).

Perceforest, Gilles Roussineau, Genève, Droz, Deuxième partie, t. II (2001), Troisième partie, t. I (1988) et II, (1991).

La plaisante et amoureuse hystoire du chevalier Doré & de la pucelle surnommée Cueur d'acier. 1541, Paris, Denis Janot (B.N. res PY2 3010).

La Pugnition de l'Amour contempné, 1540, Lyon, François Juste.

La Pugnition de l'Amour contempné, 1541, Paris, Denis Janot.

OUTREMEUSE, Jean d'. S.d., *Myreur des Histoires*, Manuscrit BNF Fr. 12791.

—. 1549, *Myreur des Histoires*, Paris, Etienne Groulleau et Vincent Sertenas (BN Res Y2 79).

Poliphile. 1546, Paris, Kerver.

RÉACH-NGO, Anne. 2005, *La mise en livre des narrations de la Renaissance : écriture éditoriale et herméneutique de l'imaginaire*, thèse de doctorat de l'Université de Paris IV-Sorbonne, M. Huchon (dir.).

SIMONIN, Michel. 2004, « La disgrâce d'Amadis », dans *L'encre et la lumière*, Genève, Droz, p. 189-234.

—. 1988, « Peut-on parler de politique éditoriale au XVI^e siècle ? Le cas de Vincent Sertenas, libraire au palais », dans *Le Livre dans l'Europe de la Renaissance*, AQUILON, P. et MARTIN, H.-J. (dir.), Paris, Promodis, p. 264-281.

SUARD, François. 1994, « La Légende de Gerard de Fraite en français du XIV^e au XVI^e s. », article repris dans *Chanson de geste et tradition épique en France au moyen âge*, Caen, Paradigme, p. 415-448.

Résumé

Quelle est la nature de cette métonymie, qui associe les contenus aux titres des livres ? Étiquetage, référentiation ? En prenant pour exemples deux œuvres qu'on tient pour des modèles de déguisement éditorial et fictionnel, le *Chevalier Doré* (Paris, Janot, 1541) et *Girard d'Euphrate* (Paris, Longis et Sertenas, 1549), on en fait valoir les convergences inattendues : la conclusion de cette étude montre alors qu'il n'y a pas de rupture véritable dans la transmission des fictions médiévales, mais plutôt un mouvement continu de déformation et d'adaptation du matériau narratif au moment de la Renaissance.

Abstract

What is the exact nature of the metonymy which, for a book, associates a title with specific content/links a title to certain content? Beyond the function of labelling and referencing, the study analyzes two exemplary cases of editorial and narrative disguise: the *Chevalier Doré* (Paris, Janot, 1541) and *Girard d'Euphrate* (Paris, Longis et Sertenas, 1549). Unexpectedly related, these cases show that there is indeed no real discontinuity in the transmission of medieval fictions in the Renaissance period, but rather a continuous process of adaptation and transformation.

Essence, Ethos, and Early English Texts: The Old New Spelling Wars

Donald Beecher
Carleton University

The matter of modernizing and repunctuating old texts is, in a sense, merely an option among options — ultimately a question of taste and aesthetic preferences. Arguably, it is a means for rendering the remote and formidable into a more accessible form, but for some, the costs of such procedures are too high. Advocacy for old spelling and non-editorial intervention in such texts is predicated upon arguments of historicity, authorial intentionality, and a unique quality of reading experience, all of which are forfeited or compromised by modernization, not to mention the pedagogical value of such editions in training students to read from the originals. The modernizing approach

is guided by the principle of mediating the past to a modern readership. The other is informed by the ideal of exposure to earlier cultures by mastering the skills requisite to read, presumably, as “they” read, and, more conjecturally, to experience texts as “they” experienced them. These are well-known positions, both putatively laudable. But the question remains for the prospective editor whether one approach or the other should be adopted, given that, *ipso facto*, a text cannot be presented both ways at once. It is, in fact, useless to even imagine compromises between the two, some of this and less of that, for such editions will inevitably fall foul of both camps rather than placate or satisfy. Moreover, to increase the agony, feelings about the matter can run very high: in the old spelling camp, about the limited usefulness or validity of modernized texts; among modernizers, that another generation of students will be punished by being inflicted with arbitrary Elizabethan orthography and meaningless printing conventions that only stand in the way of the message. There the debate might end as a matter of pragmatic choice. Yet the impasse implies, nevertheless, questions about the nature of texts and why we read them. Old spelling prioritizes reading as an antiquarian enterprise, whereas modern spelling prioritizes the story as an independent *Gestalt* realized in the mind’s eye. Is it meaningful to ask, then, how the exposure to the antiquarian actually participates in the realization of that *Gestalt*, or if the formatting and printing conventions are an essential part of the reading experience? These are more difficult questions, for early texts were not antiquarian to their original readers. In brief, how important is old format to reading old texts when format was neutral for them but is antiquarian and distancing for us? Inversely, what is lost of the “intended” message when it is

transmitted through modern spelling, formatting and punctuating conventions?

In the editorial presentation of such texts, there are but three distinct possibilities, among which both editors and publishers must choose. Either the text is presented in photographic facsimile, such as Elizabethan black-letter (typical of all the prose fiction productions of that era) with all its typographical idiosyncrasies intact (see McKerrow, 1967, p. 297), or it is presented in modern typefaces in a diplomatic transcription both for spelling and punctuation, but perhaps with abbreviations expanded, or it is modernized in some optimal way that regularizes all the non-substantive anomalies of Elizabethan style while recording every substantive aspect of the writing. The philosophical implications of only these choices can exfoliate and luxuriate into speculations about the nature of texts, readers, and the sign systems that convey literary meanings.

Printing Conventions and Narrative Meaning

Regarding the facsimile, Elizabethan black-letter or gothic type was in common use among the many printers of popular literature until well into the seventeenth century. There was nothing out of the ordinary in its design, and when it was properly inked, gracefully and conventionally spaced, and not obscured by shadowing from ink on the opposite sides of the pages (rarely uniformly so in most early productions), it could be quite elegant. Arguably, for some, such type is as much a part of the Elizabethan aesthetic as the stories themselves and comparable to the visual flow of the musical notation on the

pages of their part books. Thus, to enjoy the fullest dimensions of the Elizabethan reading experience, the reader must simply master the skills involved in decoding the characters and conventions of the age. If black-letter was their reality, it should be ours as well.

To presume, however, that there is something intrinsic to the message embedded in this medium is an assertion of a different order. Incontestably, the ability to read early typefaces as fluently as the Elizabethans must have done is a useful skill, and perhaps one worth attaining in its own right. But while typefaces may have their aesthetic appeal, there is a harder argument to be made that the meaning of the *récit* itself is nuanced by its typographical presentation, whether in black-letter, or Garamond, Caslon, Palatino, or Times Roman. Inversely, it might be argued that as the most common and current typeface of the Elizabethan period, black-letter should be replaced by the most common and current contemporary type because that which least interferes aesthetically or eccentrically with the rendition of words into mind concepts and images is best. After all, there is no evidence that the Elizabethans, in using their typefaces, intended to be antiquarian or aesthetic beyond meeting the conventions of the typeset page with its justified margins. Moreover, there is no evidence that page design was chosen in accordance with the ethos of the fiction itself, as witnessed by the choice of a common title page design for books ranging from *novelle*, to religious treatises, to medicine, as in the case of the David and Moses title page used by Riche's printer for the *Farewell to Military Profession* (1581).

But there is an altogether more compelling kind of reasoning to explore in separating the message from the printed medium: reasoning derived from “folk psychology,” according to which cognitive philosophers have been persuaded (if not compelled) to accept that other minds function like our own with regard to the reading of psychological environments, such as the intentional states in other persons, and in orienting themselves in their material environments — which is much of what we do in the reading of fiction. We are oriented toward searching for clues concerning the beliefs and motivations of persons described and how those mind states impinge upon the destinies of others in accordance with our own desires for those characters. On this score, we must assert that Elizabethans were story-tellers in the same generic sense that we are story-tellers, and that their words are directed to our cognitive and emotional capacities to convert signs to mental events that represent meaningful and suspenseful sequences to us. Such sequences we assemble into felt qualities of imaginative experience, much as we do with contemporary stories. From that perspective, the question remains whether anything essential to that narrative experience can be determined by the conventions of the signing system through which it is conveyed to the imagination. It is not an easy question to answer. Another way of asking that question is whether the formatting of the printed page has intentional or passive designs upon our formulation of the story events. This is to rephrase the opening question in teleological terms by emphasizing the function of the printed page as a vehicle to narrative — as the most efficient means known, whatever the historical period, for relaying the representation of equivalent-to-reality experiences through typographical and

orthographical signs. The page as it appears then becomes merely an acknowledgement of a message system in developmental flux searching for the optimum conventions for the transmission of stories in the absence of their narrators. That Elizabethan story-tellers so often entered into their stories as the voices behind their narratives, talking to and coaching readers, is itself an interpretation of the intended uses of the printed page. By this reasoning, the narrative experience beginning in consciousness and ending in consciousness as a representational series of events is the prioritized cultural phenomenon ; the rest is entropy, a mere drag on the line of communication.

In contradistinction, there is a case to be made for the printed page as a cultural artefact in its own right, as a particularized form of information transmission, the components of which are an essential part of the message. If the Elizabethan printers made orthographical mistakes, they are interesting in themselves, perhaps telling ambiguities, perhaps potential puns, perhaps revelatory of the Freudian life of the compositor. Spacings that lead the eye from symbol to symbol in elliptical ways possess a kind of latent intentionality. At the least, all such features provide unique acts of recognition to be acknowledged in counterpoint to the mental actualization of fictional events. The literary page is potentially performative in much the same way that musical pages are putatively performative, on the assumption that the sign systems of music, through their very disposition on the page, contribute to a sense of the ethos of the work. In that regard, the same story or composition is a different work in accordance with the variations of the layout of the music or text. Or is it? The issue is particularly acute for those practitioners of early music who

consent to perform only from facsimiles on the assumption that the colouring of the notes, the pre-modern time signatures, and the spacing on the pages speak volumes about how the music feels, and hence how it is to be performed. That frame of mind went so far as to assume some important intentionality in a set of part books in which three lines had repeat marks at the ends of the phrases and two did not. Ferrabosco, then, by a certain perverse logic, genuinely intended for consorts to collapse in confusion at the ends of those phrases on the assumption that a faulty medium was part of the message. But if common sense suggests that a uniform musical message be found in spite of the faulty copywork, can the case be made for a uniform musical message as early compositions are transcribed into the exact equivalent musical conventions of any successive age? That debate is far from over. Likewise, can it then be said that a narrator of fiction seeks a common message and experience across and through the accidents and idiosyncrasies of the printing process? That white notes in certain time signatures in the Renaissance mean exactly what we mean today by black notes in a reduced time signature finds no persuasion with the purists, even though the mathematical equivalents are identical ; white notes for them simply feel different than black notes, just as the long s may feel different from the short one, even though it has been eliminated from modern typefaces. Moreover, unedited early texts bear a resemblance to the challenges in performing from facsimile, whereby all the scribal errors must be calibrated in the memory of the performers and spontaneously corrected in order to realize a satisfactory performance. Are copy errors performed for the sake of musical authenticity? If not, then someone must be an editor, whether it is the scholar or the performer. Likewise, if, in reading fiction,

“someone” must correct and interpret the signs, by what criteria are those “corrections” made and is there an ideal text that all readers must find in order to arrive at an optimum actualized experience? Such words as “optimum” will make the well-trained relativist bristle, but the argument remains worth an additional philosophical fillip. It inheres in the notion of a common message that guides the editorial interventions of the textual mediator, that there is an “essential” dimension in the narrative inherent to the story logic that resists all forms of external colouration, an essence that guides the decisions of the editor. Or again, it is the conviction that there is an inevitable cognitive reconstruction of event, voice, and experience to be found that transcends the typographical conventions of any age through which it might pass.

Rationales for the Modernized Text

The first order of concession to the modern in the mediation of a common message is the diplomatic transcription which employs a modern typeface, but which retains nearly all the original conventions of orthography and punctuation. It thereby sheds the alienating look of the Elizabethan page and all else that might constitute a part of the authentic Elizabethan reading experience, including a straight back leather chair, a book still bound in its original binding, and the letters swimming in the flicker of candlelight. (Quite apart from its absence in the modern reading brain, authenticity is lost in other terms very early on.) The diplomatic text is deemed a necessary concession simply because modern publishers are not equipped with antiquarian typefaces. What really matters, after all, are the “proto-substantives,” matters of spelling and

punctuation. Yet the concessions have begun. By the logic of the true purist, the book without its original typeface is already a whore, thereby disqualifying all forms of editorial intervention or modernizing strategies; all editors may break camp.

This is an ungrateful chip-away approach to the antiquarian ideal, and the slippery slope has its weaknesses as a debate strategy. Nevertheless, if the purpose of the text is to know the work in the form in which it was written by the author as a means of attaining a mystical contact with the man and his mind, defeat sets in early, for the Elizabethan compositors had no respect for the orthography of authors on the whole and tended to spell according to their own conventions. Or, as it has been argued, “responsibility for punctuation (as for spelling) was forced upon the printing-house compositors by the erratic punctuation employed by most writers” (Dawson and Kennedy-Skipton, 1966, p. 18). This is to presume that compositors were editors, themselves looking for the standardized message among the random signs. Either way, the printing house variants become particularly clear in works having more than one compositor, resulting in contrasting sections in the book. Moreover, compositors resorted to variants upon their own conventions in accordance with the disposable space within lines. They used macrons and ampersands, abbreviations of the “ye old curiosity shop” variety, and the doubling of letters or even the addition or deletion of words to justify margins or to make texts join at the ends and beginnings of gatherings. The exigencies of book layout dictated many such orthographical and spacing variants in an effort to make a pretty book, not to mediate the story in an Elizabethan way. This is standard news with all bibliographers and need not be belaboured here, except to underscore that in

the fine tunings of word presentation, authors — who rarely spelled consistently themselves, and often wrote their own names several different ways — are largely obscured. There is, moreover, an argument to be made on further historical grounds that both orthography and punctuation were entirely personal and eccentric during this period, but that standardization was gradually making progress, particularly in the latter part of the seventeenth century. Hence, there is less reason to maintain eccentricities that were, in any case, slowly giving way to the standardizations that prefigured our modern conventions.

In a more immediate sense, there is the text itself and the argument, on cognitive grounds, for the construction of the common message. Here, from John Dickenson's *Greene in Conceit*, a charming domestic tragedy published in 1598, is a sentence more or less selected at random, illustrating the kinds of differences separating then from now:

But when Iockie (which would not cowardly give ouer hauing thus entred) continued his discoeries, still furnisht with more friendly opportunities, & did oft constantly offer upon the hazard of ye whip, to make his master eye=witness of that, whereof his eares deignd no acceptace; Giraldo at last deeply reuoluing in his pensiuue thoughts the boies large proffer, and much desirous to know at full the states of his own forehead, wherein he seemd to feele already some alteration, agreed to his request, waiting a couenient time; & for ever sorrowd to remember (p. 102).

In these matters, the reading eye can become quite adept, converting i's to j's and u's to v's, filling out the ampersands and macrons, turning ye to the, dropping the e in "eares" and adding one to "deignd," and gliding over the pointless semicolons while adding the necessary comma between "cowardly give over" and

“hauing thus enterd.” This is easy enough and hardly merits changing; any undergraduate can master the skills. But if the editor is going to transcribe the text, thereby altering it from black-letter to modern type, what, then, is violated in spelling “boies” as boys and “reuoluving” as revolving? It is an academic question, because what is ancient to the modern eye was not intended to look antique to the Elizabethan eye. Words in that spirit as signifiers might as well be rendered into their standard format in order to call the least attention to themselves as words, because what Elizabethans meant by “boies” as a signifier differs not an iota from what we mean by “boys.” If there are differences, it is not in the spelling, which was itself largely arbitrary, for “boys” was also a common Elizabethan spelling of the word.

Such a procedure, of course, strands all words having no modern equivalents or which still exist but whose meanings have changed, as in the case of “to revile their silly father.” The facsimile edition can offer no help except through a glossary, whereas the diplomatic edition may conceivably have bottom-of-page glosses, as in a fully-modernized critical edition. But glosses in some form are essential, for otherwise the reader is led astray by his or her own semantic shortfall — the first editorial concession that opens the entire editorial war chest. Every Elizabethan recognized the meaning of “silly” as a combination of pitiful, helpless, simple, poor or frail — all of which are legitimate pre-1600 meanings — but most modern readers are inclined to impose the anachronistic meaning of “foolish,” the first recorded usage of which dates only to 1856. The gloss signals two sides to the entire debate: that editorial intrusion is essential to directing readers toward original meanings, and that, nevertheless, the misleading original words

are inviolable. The distinction inheres in the semantic distinctness and authority of the word that does not inhere in the vagaries of orthography or punctuation. The word is substantive; orthography is not. But those remain fighting words. I am opining that meaning alone matters, and that that which alters meaning is all that needs to be taken into consideration. The onus hence lies upon the antiquarians to demonstrate that in the construction of meaning, orthography, book design, and printing conventions have an empirically demonstrable part to play. On the assumption that it was the Elizabethan writer's intention that as little as possible stand between the necessary signs and their most facile conversion into a reading experience, the editor can interfere with impunity in rendering the text into those forms that make the relation of meanings most readily available to the reader according to the most familiar conventions. Broken letters, press variants, orthographical conventions, errors, and printing house practices may be suppressed; they are materials of value only to those who wish to study the ways of compositors and printers for historical reasons. To those ends, all surviving early English books are available not only in their remaining copies or in facsimile, but on microfilm and on-line.

The matter of original pointing is subject to the same kinds of arguments, but corrective repointing may involve a greater interpretative intrusion upon the original document and not merely a simple equivalence. The question turns around the uses and meanings of punctuation, for clearly these signs have intentions in subdividing long and sometimes breathlessly compound units of syntax into smaller groupings according to a hierarchy of interruptions from the light comma to the full stop, while incorporating a frequent use of

parentheses, semicolons, and a baffling use of full colons, according to conventions taken over largely from Latinate pointing. A primary consideration is that, "English schoolboys of the sixteenth century studied Latin, not English. And because Latin had been studied continuously since ancient times and was the language of learning, its syntax, grammar, and spelling were established and relatively immutable" (Dawson and Kennedy-Skipton, 1966, p. 16). It was only natural that Latin conventions would be employed analogously in an effort to stabilize English usage. Examples abound, and again, *Greene in Conceit* is a source as apt as any. There, one finds examples of lengthy sentences, as much as a page long, subdivided by a half dozen or more colons and semicolons, as well as numerous commas and parentheses, in ways that defy a clear sense of weighting and priority. There are instances in which the colons are the equivalent of periods, in others of commas, and still others of nothing at all. For a short example, the following may serve: "Breach of wedlocke had beene in her a crime inexpressible: but where the state and person of the offendour is changed, there likewise the qualitie of the offence is altered: nor can the crime bee so directly pertinent to you, (which being a child must obey) as to Theodoro, which (being your father) might and did commaund" (p. 89). The first question is whether the conventions of modern punctuation are impoverished by comparison with the Elizabethan, or whether the use of double points is simply obsolete, arbitrary, and completely absorbed by more rationalized practices. The second question is whether they are cues for oral reading, representing different qualities of breathing and phrasing, the elimination of which would hide important evidence concerning the oral presentation of these works in a culture far closer to its oral traditions. If the colon is

nearly a full stop but not altogether so, then the sense of the syntax maintains clear divisions, yet flows on more seamlessly from phrase to phrase in the soft punctuated manner in which we actually speak. The prospects are tantalizing, but the evidence remains inconclusive. Arguably, in a utilitarian sense, the sentence above from Dickenson is more readily accessible to the modern reader when it is repunctuated with commas and periods. Arguably, too, as a read performance, no distinctions between the two pointings are perceptible. Even historically, the notion of the phrased text is difficult to defend. "Attempts have been made to analyze the dramatic punctuation found in the First Folio edition of Shakespeare, but these were largely futile because they were based on the assumption that the punctuation was Shakespeare's own rather than, as it is now held to be, the printers" (Dawson and Kennedy-Skipton, 1966, p. 17-18). Yet the argument lingers that to remove the original pointing and to impose modern conventions of punctuation and capitalization is to remove a precious record of the text as phrased in the author's mind, or as a text shaped for auditory reception. The statement has an instant appeal to our sense of duty to the past, even though performance differences are imperceptible, orthography in the period was an ad lib science, compositor's pointing replaces the author's, and Latin practices intruded upon English usage. To the degree that these reservations and qualifications undermine the substantive value of typographical and orthographical conventions, they justify the kind of conservative modernization that enhances the reception of narrative meanings.

Mediating Universal Experience

This is to assume that there is only one common narrative experience to be had for readers of any age, and that it must be found through and in spite of the conventions of presentation. That nostrum will inevitably prove controversial, and any argument in defence of modernization heads toward this putative Charybdis. Yet a direct argument inheres, that a common and necessary sense must be extracted from signs by all readers of any age in order to make a successful conversion of the text into experience. In effect, the Elizabethans had to find the same narrative logic that we seek in rendering phrases into lived mental events. This is because, in phylogenetic terms, all cultural and historical differences aside, their minds were identical to our own and constructed meanings in precisely the same way. Thus, what matters is no longer a question of what Elizabethans may have experienced because of familiarity with their printing house conventions, but what they had to perform mentally in the recovery of narrative logic in relation to the world. They were also interpreters of signs, in seeking the representational qualities of imagined events, characters, and their motivations. They were hermeneutes in their search for deduced meanings through their processes of inference. The current discussion is not addressed to the construction of critical understanding, but merely to the transition from sign and phrase to mental representation (whatever the vagaries and personalization of that experience) in the construction of immediate cognitive meanings. The question is whether, in that process, they shed the signs, or incorporate the aesthetic distinctiveness of sign systems as part of the meaning making process. My argument is that, on the whole, the mind separates cleanly between the accidents of book presentation and the

reconstruction of narrative elements. In this regard, among all the editorial contributions to the modernized text, only punctuation is in question. Here are to be found the greatest hesitations, whether it is a feature of meaning in itself, or subservient to the intrinsic logic of the narrative *récit* in more or less efficient ways. One working experiment in establishing that point is to take a representative passage from sixteenth-century prose and to have, let us say, three modern readers interpret it through the punctuation in order to highlight its intrinsic logic. Would it stand to reason that if all three readers repunctuated it in the same way, or nearly so, that a common order of meaning has been perceived, and that this order must also have been located by the successful Elizabethan reader?

As a partial test of my hypothesis that the same sentence logic will be recovered by different readers regardless of the punctuation of the original, consider a passage from “Of Apollonius and Silla,” the second story in Barnabe Riche’s *Farewell to Military Profession*, chosen because it is the source for Shakespeare’s *Twelfth Night* and thus one of the most frequently-edited and modernized pieces of Elizabethan prose fiction. The sample is some 18 lines long, beginning, “In this manner she travelled to Constantinople...” (1992, p. 187). I compared versions from the 1960s by Alice Griffin and by T.J.B. Spencer after preparing my own modernized edition of the *Farewell*. Tellingly, all three editors subdivided Riche’s one long sentence into five, at precisely the same places, and in the same way, with the fourth unit becoming a question. Alice Griffin’s reading differed from that of T.J.B. Spencer’s by offering the lighter comma in two instances where Spencer kept the semicolon, and by two additional commas in Spencer’s, whereas mine differed from Griffin’s by two commas, one in hers and

one in mine in different places. The high level of coincidence suggests that readers must work through and around Riche's often misleading punctuation to find essentially the same groupings of words in order to make the clearest sense of what is, after all, a straightforward narrative relation. This is to suggest in turn that Elizabethan readers had to perform the same tacit editorial procedure in their minds in the production of common meanings. Yet I confess that there is some interpretation involved, and that interpretive component, no matter how slight, will set the purist kettle steaming.

Hence, the impasse will remain. Those committed to the notion of authenticity and the presentation of the book as a feature of meaning and interpretation will rationalize to the maximum the intentionality of all manner of early conventions and formatting. The editor concerned with the removal of every conceivable obstacle to a ready comprehension of the narrative logic and experience by the modern reader will seek to rationalize away the significance of all but the most compellingly substantive elements of the signing system, concentrating upon the story as a common experience of readers across time in accordance with the uniform and genetically determined features of mind whereby those narrative motifs are converted into reality-grounded meanings. The reason for the tempest is that texts cannot be presented both ways at once, while compromises and amalgamations of features are largely perplexing and meaningless. Texts are either mired in the circumstances of their earliest productions and must be encountered in those terms alone in acts of archaeological reconstruction, or they are relations of meaning to be dislodged from all the symbol systems in which they are presented, insofar as those systems are merely the means to

cognitive and emotional representations. Where the latter approach is assumed, arguably the signing system should be made as unobtrusive and as familiar as possible. Neither position is without its problems, perhaps leaving the decision to personal taste. But in our world of blind vetting and prerequisite financing, the debate can take its toll in very material and professional ways. Because this divisive issue will always remain unresolved, and because editors must always choose one mode or another, subventions for editions of early modern editions become largely a matter of chance, for if a manuscript happens to meet with a proponent of the opposite view, its funding prospects are seriously diminished, largely because partiality on this score tends to colour every other aspect of the evaluation.

As a final thought, however, in an age of critical preferences prioritizing cultural negotiations and cognitive plasticity in conjunction with the history of the book wherein all inflections from the page become hermeneutic conditions, the harder case to be made is on behalf of the phylogenetic qualities of the mind that predetermine our common habits of meaning formation as a species. The "*choses vues*" of experience may seem random, personalized, constructed, and interpreted, but in matters of things in time and space, the external world has fine tuned the precision of our reception on the basis of evolutionary pressures within environments where we cannot afford, for long, to go wide off the mark. That is the beginning of interpretation. When information of that kind is presented through language, it is likewise governed by what we know of the world as a species through the engineered procedures of our cognitive orientation. Much of that experience is arranged for us by the processes of our own consciousness as narratives

of minimal representations of personhood and events in an adequate setting — the foundational components of all storytelling. We have a noteworthy capacity to process such sequences as percepts (reality read through the senses) or as images (things created by the mind) on a nearly equal footing. Arguably, the constancy of these phenomena is not heavily determined by systems of writing and printing; phenomenological logic must shine through all such systems or the meaning of narrative dies. That there can be colourations of that meaning through variations in the sign systems conveying it may therefore be doubted. And to the extent that that is true, where primary narrative messages are concerned, the mediated text with the least obtrusive elements is the more authentic, so long as the true substantives of the original are honoured and glossed. Punctuation — the only arguably contestable feature — is a servant to narrative logic. If that logic remains the same from age to age, in that the Elizabethan mind is identical to our own as an instrument for negotiating environments, then the elements of narrative must have been fashioned in their minds in ways identical to our own, whatever the punctuation implies to the contrary. This argument in favour of the modernizing of texts as a courtesy to the reader, where the retention of earlier conventions and typefaces is indifferent to the generation of meaning, may not meet with ready acceptance, perhaps for want of extended analysis, but I think it is grounds for reflection.

Bibliography

- DAWSON, Giles E. and Laetitia Kennedy-Skipton. 1966, *Elizabethan Handwriting 1500-1650: A Manual*, New York, W.W. Norton and Co.
- DICKENSON, John. 2008, *Greene in Conceit*, eds Donald Beecher and David Margolies, Toronto, CRRS.
- GRIFFIN, Alice, ed. 1966, *The Sources of Ten Shakespearean Plays*, New York, Thomas Crowell Co.
- MCKERROW, R.B. 1967, *An Introduction to Bibliography for Literary Students*, Oxford, Clarendon Press.
- RICHE, Barnabe. 1992, *A Farewell to Military Profession*, ed. Donald Beecher, Binghamton, N.Y., MRTS.
- SPENCER, T.J.B. ed. 1968, *Elizabethan Love Stories*, Harmondsworth, Penguin Books.

Abstract

All Renaissance texts in modern editions must assume a format conforming to views concerning typefaces, spelling, and punctuation, whether of the initiating period or of the modern period. Representing the “other” is the watchword, and arguably this otherness is a component not only of Renaissance style and thought, but also of Renaissance printing conventions to the degree that they differ from our own. A rationale favouring the modernization of texts could however be in the very interests of authenticity.

Résumé

Les éditeurs des textes de la Renaissance présentés en éditions modernes doivent choisir entre les conventions typographiques des éditeurs d'origine ou une modernisation qui risque d'obscurcir certaines évidences précieuses pour favoriser une rencontre authentique avec le texte. Nous proposons ici le début d'une défense de l'édition modernisée.

Byzantine Writers in Sixteenth-Century Editions from the Periphery of the Renaissance

Thomas Conley
University of Illinois

By the end of the sixteenth century, almost every available Greek text, whether Classical or Byzantine, had been edited, translated into Latin, and published. Much of the Byzantine material was handled by scholars in Basel and Geneva, as well as in Venice, Paris, and Ingolstadt. The enormous achievements of the Basel/Geneva group have yet to be adequately chronicled, and I am not about to try to do that here. Rather, I want to deal with a more limited area, namely the publication of Byzantine writers in regions at the periphery of the European Renaissance, in such places as Alcalá de Henares, Kraków,

Antwerp, and Leiden. Considering the political conditions that prevailed in those cities, it is surprising that such a variety of texts was printed. The significance of these texts for a Western “reception” of Byzantine literature must not be overestimated.

I became interested in this particular body of literature partly because of research I did some years ago into the reception of Byzantine culture in Renaissance and Baroque Poland, which in turn led to research into its reception more broadly in areas commonly perceived to lie on the periphery of the Renaissance. Accordingly, let us start with Poland. There are, in the Biblioteka Narodowa, several editions of Byzantine writers that were part of the personal library assembled at the order of Sigismund Augustus in 1547. None of them were printed in Poland, however, and my inspection of them — for example, of the commentary on Aristotle’s *Nicomachean Ethics* by Eustratios or the Lexicon of *Suidas* — failed to turn up any evidence of scholarly use. Most were published in Venice (in Aldine editions), Basel, or Paris. In 1509, however, Jan Haller of Kraków published a Latin translation of the letters of Theophylaktos Simokatta (fl. c. 660 CE), based on the 1499 Aldine edition of the Greek text edited by Markos Musouros (c. 1470-1517). The Haller edition was dedicated to Lukas Watzenrode, bishop of Warmia, the uncle of the translator, who has been hailed as Poland’s first Hellenist — namely, Nicolas Copernicus. (This appears to be the earliest Latin version.) Otherwise, I find only an edition of Gennadios Scholarios’ (c. 1405-1475) *De sinceritate Christianae fidei dialogus* (Kraków, 1530) and a 1605 Latin version by Stanislaw Witkowski of the *Apodemos philia* (“Friendship in Exile”) by the twelfth-century poet Theodore Prodromos. Hoffmann’s *Lexicon Bibliographicum* reports a 1581 Wilno edition of Scholarios’ *De*

primatu papae, but I have been unable to locate a copy. As for Bohemia, I have seen references to an edition of the *Arithmetica, musica, et geometria* of Michael Psellos (1018-1096) by a Jesuit teacher at the academy in Trnava founded by Miklos Oláh in 1557, as well as to a 1594 Prague edition of Psellos' *Peri lithôn dynameôn, Nomenclator gemmarum*, edited by C. Acantherus. I have not managed to find either text.

For Spain, we have, first of all, the collection of Greek grammar texts edited by Demetrios Doukas (c. 1480-1527) and published in Alcalá de Henares in 1514. This was undoubtedly linked to the work on the famous Complutensian Polyglot Bible directed by Cardinal Ximenes de Cisneros. If it seems strange that Doukas, professor of Greek at the Academia Complutense, who came to Spain from Crete, via Venice, would have been welcomed in Catholic Spain, we should note that Doukas was a Uniate Orthodox Catholic. Also noted are several editions of Johannes Climacus (seventh century CE) between 1568 and 1596, an edition of the *Geoponica* of Constantine VII Porphyrogenitos (905-959) (ed. Andres de Laguna, 1541), and a 1560 version of the *De officiis regis* of Agapetos (fl. c. 560 CE) by Gracián de Alderete. But the last two were published *sine loco*, so it is hard to credit Spain with these two books.

This brings us to the Low Countries, since it is likely that the last two books noted before were printed there, probably in Antwerp. In fact, the overwhelming majority of Byzantine texts from our peripheral region were published — one way or another, as we shall see — by presses in Louvain, Antwerp, and, later in the century, Leiden. Louvain, of course, was the home of the Collegium Trilingue and of active publishing by such figures as Rutger Rescius. Antwerp was the largest and most active

port in Western Europe with, it might be added, large Portuguese and Spanish communities. Leiden was a latecomer, but quickly achieved distinction later in the sixteenth century after Spanish domination ceased to be an important factor and while Reform was taking hold in The Netherlands.

Rescius (1497?-1545), professor of Greek at the University of Louvain, published numerous texts and translations of Church Fathers such as Basil and John Chrysostom. But he also saw to the publication of Euthymios Zigabenos' *In quatuor evangelia enarrationes* in 1544. What is noteworthy about this is that Zigabenos (fl. C. 1100) was a confidant of the emperor Alexios I Komnenos and a prominent Orthodox apologist — a veritable schismatic. In 1531, Merten de Keyser ("Martinus Caesaris") had published in Antwerp Oecolampadius' 1525 version of the *In IV evangelia enarrationes* of Theophylaktos, Orthodox Archbishop of Ohrid (1088-1126), and in 1545, Jan Steels ("Steelsius") published an edition of Arethas of Caesarea (c. 850-944), *Enarrationes in Acta Apostolorum et in omnes Pauli epistulas* at his press in Antwerp.

This could never have happened in Spain — one recalls that Doukas and the other Greeks published there, including Theodore Gaza and Manuel Chrysolaras, who were Uniate Catholics, but also Arethas, Zigabenos and Theophylaktos, who were certainly not — especially at a time when *qui graecizabant, lutheranizabant* was a common slogan. How did it come about that they were published in the Low Countries, given that they were dominated by Spain at the time? The answer may be that the regent of that part of the Habsburg empire was Maria of Austria, sister of Charles V and widow of

the Hungarian king Louis II Jagiellon, who perished in 1526 in the Battle of Mohács. In the course of her regency (1531-1555), Maria maintained around her in the seat of government in Brussels a circle of humanists — indeed, she once tried to entice Erasmus himself to return to his “homeland” and occupy a place at her court. The fact that she supported such activity, and the fact that Erasmus had long referred to such Orthodox commentators as Theophylaktos of Ohrid (for example, in his 1516 *Novum instrumentum*), may explain how Orthodox writers came to be published in a “Catholic” milieu. And Maria, in any event, was long rumored to have had Lutheran sympathies.

Maria was no longer in power, however, when Steelsius brought out, in Antwerp in 1564, three editions of commentaries by Theophylaktos — a new edition of *In IV evangelia* and, bound together in a single volume, his *Compendiaria in Habacuc, Ionam, Nahum, et Osee prophetas* and *In omnes Divi Pauli Apostoli epistulas enarrationes*. There are several factors that might explain why, at a time when Spain was still (desperately) trying to retain possession of the Low Countries, Steelsius was able to publish what he did. For one thing, the Reform was beginning to assert its presence in Belgium and Holland, in spite of Habsburg policies; and for another, Antwerp was, at the time, a city that boasted almost unprecedented diversity, not to mention material wealth, due to its importance in the spice trade and in international shipping more broadly.

In fact, the Antwerp book trade was among the most vibrant in Europe outside of Venice, Rome, Paris, and Geneva. Printers in Antwerp and later, in Leiden, published several other Byzantine writers, many of them theologically oriented.

After 1576, the year that saw the sack of the city by the Spanish, Netherlandish publishing was concentrated in Leiden, the site of a new university that would become famous all over Europe. Leiden also came to be the home of one of the most renowned presses in Europe, that of Christophe Plantin (1514-1589), who had moved his operations there from Antwerp, along with his son-in-law, François Raphelengius.

In 1564, Plantin put out an edition in Antwerp of the gospel commentaries of Theophylaktos of Ohrid. In 1575, he published two orations composed by the strict Orthodox philosopher, George Gemistios Plethon (d. 1452), *De rebus peloponnensibus orationes duae*, which the remarkable Willem Canter (1542-1575) included in his edition of the *Eklogai* of Stobaeus. On the literary side, we find a 1556 Antwerp edition of Heliodorus' *Aethiopica* — not a Byzantine writer, but widely read and imitated by Byzantine writers — with translation and notes by Stanislaw Warszewicki. In 1568, an edition of Maximos Planudes' Greek version of the *Disticha catonis* came out in Antwerp, and in 1588, Plantin published in Leiden Vulcanius' edition of the *De thematibus* of Constantine VII Porphyrogenitus. (The *Opera omnia* of Constantine would be published by the Elzevir press in Leiden in 1617.) In Geneva, Vulcanius had already published with Henri Estienne an edition of Arrian's *De expeditione Alexandri Magni* in 1575. He later went on to publish in Leiden a selection of minor works and letters by Theophylaktos Simokatta in 1596 and an expanded version of the same in the following year.

Plantin's press in Leiden produced several noteworthy editions — a number of them *princeps* — most of them after his death. The 1592 edition of Agapetos was part of Plantin's

Leiden program, but Agapetos (fl. c. 560) was hardly unknown. Not only did Joachim Axonius publish a version in 1561 and again in 1578, but *De officiis* (under various titles) was also well known in translation all over Europe. But the Plantin editions of the *De thematibus* of Constantine VII Porphyrogenitus, of Agathias' (c. 530-582) *De imperio et rebus gestis Iustiniani* (1593), and of Nilus Cabasilas' (fl. 1385) *De primatu papae Romani* (1595), all of which edited by Bonaventura Vulcanius (1538-1614), were all first editions, as was Vulcanius' edition of the Greek texts of Theophylaktos Simokatta's *Quaestiones physicae* and the *Quaestiones medicae* of Cassius Felix (Leiden [Plantin-Raphelengius], 1597).

Aside from these major editions of Byzantine writers, we find some rather intriguing nuggets of Byzantine — or allegedly Byzantine — material inserted into what are, by and large, non-Byzantine works. There are bits and pieces of Theophylaktos of Ohrid, for instance, in Alardus Amstelredamus (1491-1544), *Selectae aliquot similitudines sive collationes, tum ex bibliis sacris, tum ex veterum Orthodoxorum commentariorum* (s.l., 1539), and there are two prayers by Byzantine writers tacked on the end of Alard's *Dissertatio de eucharistiae* (Louvain, 1537) — one attributed to Nikephoros Kallistos Xanthopoulos (fl. c. 1300) and the other to Matthew Gabalas of Philadelphia, Metropolitan of Ephesus (fl. c. 1310). Alard's main claim to fame is his edition of Rudolf Agricola's *De inventione dialectica*; but he also gained a reputation as a prominent polemicist against the Reformers. It seems reasonable to conclude that he included the Byzantine materials in an attempt to preempt Reform efforts to co-opt Byzantine writers to their cause.

Another Byzantine name shows up in an edition of the pseudo-Ovidian *De vetula*, published in Antwerp in 1534 by Michael Hillen van Hoochstraaten (probably the edition noted by the work's most recent editor (Amsterdam, 1968), D. M. Robathan, as "without indication of place or printer"), *cum argumentiis*, as the title says, *Leonis Protonotarii palatii Byzantinaei* [sic]. This curious work had been in circulation since at least the thirteenth century, and was a popular source book for fifteenth-century encyclopaedists — for example, Walter Burley's *De vita et moribus philosophorum* and an unpublished work, the *Vaticanus* by the Dutch humanist Arnold Geyloven — chiefly because of the assortment of astronomical and astrological lore collected in Book III. Some manuscripts explain that "Leo" served in the court of "Vatachius", thought by some scholars to have been John III Vatatzes, who ruled during the Nicaean exile between 1222 and 1254. The argument is only 14 lines long (see Robathan, p. 39) and is not very informative, noting only that the poem is composed in the voice of a disgruntled lover and was probably written during Ovid's exile in the Pontus. Robathan records editions of incunabula published in Cologne c. 1475 and 1479, and it would seem that one of these was used by Hillen. But the identity — indeed, the existence — of "Leo" is a mystery. An even greater mystery is the appearance of a Latin poem in the court of a Byzantine ruler who was in Nicaea because the "Latins" had, in 1204, sacked Constantinople and driven the ruling Byzantine families into bitter exile.

Also noteworthy is the appearance of three letters by the twelfth-century historian Joannes Zonaras in Vulcanius' notes to his 1605 edition of Cyril of Alexandria's *Adversus anthropomorphitas*. These do not appear in his 1573 edition of

that work, for Vulcanius did not have access to them until 1598 or 1599, when he could examine a manuscript brought back from Constantinople by George Dousa. Their appearance in the 1605 edition was of course their first in print, and the texts of the letters can be found in the Migne edition in PG 76. 1069-73, 1073-76, and 1121-24.

In 1534, Hillen published an edition of Aesop's *Fabulae*, in a translation by Cornelius Gerard (1460-1523), or "Goudanus", whose translation had also been published in Louvain in 1517 and 1520. Hillen's was not the first nor the last Antwerp edition of Aesop, as de Keyser put out editions in 1529 and 1530 and Plantin would produce one in 1567, and of course Aesop was enormously popular all over Europe. Of interest to us here, however, is Hillen's inclusion of a *Life* of Aesop by Maximos Planudes (c. 1255-1305). Planudes was one of the most prominent scholars of the Palaeologan Renaissance, a prolific editor and commentator on an astonishing range of authors and subjects and the translator into Greek of such Latin works as Ovid's *Metamorphoses* and Boethius' *Consolatio philosophiae*. The Greek text of his *Life* of Aesop was first published in the West by Bonaccorso of Pisa in 1478 (?), along with a Latin version by Ranuccio Tetallo, and was frequently reprinted. We find editions in the Netherlands by Symon Cock in Antwerp in 1521, by Plantin, with his 1567 edition of *Aesopi Phrygis fabulae graece et latine, cum aliis quibusdam opusculis*, as well as by Hillen. The Plantin edition is particularly interesting: published in two fascicules, it contains Planudes' *Life* (filling the first 112 pages), the *Fabulae* (new pagination, p. 1-138), and Aphthonios on *mythoi* (p. 139-142) in the first. The second contains, among others, a text of the *Batrachomyomachia* (p. 26-53), the *De officiis* of Agapetos (p. 86-125), and (without attribution) the

Galeomyomachia of Theodore Prodromos (c. 1100-1170) (p. 130-142) in parallel Greek and Latin texts.

Perhaps the most remarkable appearance of a Byzantine writer in the Low Countries in the sixteenth century was made in a slim volume published by Hillen in 1537, which features the treatise *De pudore* by Antonio Ludovico, to which are appended various selections from Greek authors the pertinence of which is not altogether clear. Ludovico, born in Lisbon, studied medicine in Salamanca and went on to publish extensively on Galen and Hippocrates. That leads us to believe that the *De pudore* he composed may have been (like several others, I am told) intended to reconstruct the contents of a treatise by Galen on shame that is not, and was not in Ludovico's time, extant.

Appended to it are some selections from Aristotle and Plato, fragments of the third-century BCE cynic philosopher Teles on wealth and poverty, iambs by Sotades (also third-century BCE), and three "allegories" by the noted Byzantine historian and philosopher, Michael Psellos, "On Tantalos", "On the Sphinx", and "On Circe". These curious *opuscula* — none of which has anything to do with *pudor* — appear in several manuscripts from the fifteenth and sixteenth centuries and are attested as authentic by Allatius in the seventeenth (see PG 122.498C-499A, from his *Diatriba de Psellis*). None of the manuscripts in question would likely have been available to Ludovico; but texts of the allegories could have been, and likely were, found by him in the Γέρας . . . σπάνιον των σπουδαιων ("A Precious Gift for Scholars"), an anthology put together by Arsenios of Monemvasia and published in Rome about 1519.

Why Ludovico — or was it Hillen himself? — should have decided to include Psellos is not altogether clear. The volume is dedicated to Juan de Barros (1496-1570), the official historian of Portuguese colonial exploration and the feats of Portuguese navigators (the first volume of his history was published in Lisbon in 1540), and it may be that Ludovico wished to pass on that part of Arsenios' "Precious Gift" to de Barros as a token of appreciation — or, indeed, as an attempt at ingratiation.

Finally, we note the appearance of the *Life* of Saint Thecla by Symeon Metaphrastes in the tenth century in the edition (*princeps*) of Basil of Seleucia's panegyric in her honor in Pierre Pantin's *Basilii Seleucia in Isauria Episcopi de Vita ac Miraculis D. Theclae Virginis Martyris Iconiensis libri duo. Simeonis Metaphrastae Logothetae de eadem Martyre tractatus singularis* (Antwerp [J. Moretus], 1608). The publication date carries us outside of the sixteenth century, but Pantin (c. 1556-1611), a Jesuit associate of Andreas Schott, probably prepared these texts while residing in Spain, where he had access to a rich trove of Greek manuscripts. His edition and Latin version of Symeon's *Life*, along with Pantin's dedication to Philip III of Spain, can be found in *PG* 115. 821-846. (Tradition has it that Thecla was a student of Saint Paul who fled from Tarsus to Malula, in present-day Syria, where she was martyred.) Undoubtedly, Pantin added the *Life* by Metaphrastes to explain who it was that Basil praised, as Pantin was probably the only one in Western Europe who knew who Thecla was.

This survey is undoubtedly not complete and it includes only a tiny portion of the vast body of Byzantine literature that reached the West by 1600. But I think it exhibits the same intersections between politics and publishing — though in

some cases more pronounced or surprising — that we find elsewhere in the European Renaissance. For instance, both Agapetos and Planudes' *Life* of Aesop were widely known and often printed, mainly in the Latin but sometimes with the Greek as well, so there was ample commercial justification for putting out editions in Spain and the Low Countries. Some of the Antwerp publications we saw earlier seem to include material intended to slip past the Inquisition — or were permitted to slip past by permission of the Regency. Somewhat later in the sixteenth century, especially when Leiden became an important center of learning, we see examples of publications intended as tools of cultural diplomacy, sometimes the result of personal contacts (George Dousa and Vulcanius, for instance), and sometimes the outcome of decisions made by “central commands” in the Low Countries that accorded with their counterparts in Augsburg or Geneva to counter the Counter-Reformation—particularly on the matter of papal primacy. We should remember that the prestigious university in Leiden was originally conceived as a seminary for Dutch Protestants. And, of course, we see examples of publication as an instrument of social bonding and/or upward social mobility, as in the cases of Copernicus and Ludovico. And some publications were examples of all of the above at once.

The general patterns, in short, are pretty familiar. What remains surprising, however, is the occasional appearance of some rare and truly unusual selections from an immense body of literature newly arrived — or deposited — on the thresholds of European Humanism.

Appendix: Select List of Sixteenth-Century Editions of Byzantine Writers

Poland

PRODROMOS, Theodore. 1605, *Apodemos philia*, Trans. S. Witkowski, Kraków.

SCHOLARIOS, Gennadios. 1581, *De primatu papae*, Wilno.

—. 1530, *De sinceritate Christianae fidei dialogus*, Kraków.

SIMOKATTA, Theophylaktos. 1509, *Epistulae*, Trans. N. Copernicus, Kraków.

Spain

AGAPETOS. 1560, *De officiis regis*, Trans. Gracián de Alderete.

CONSTANTINE VII PORPHYROGENITOS. 1541, *Geoponica*, Ed. Andres de Laguna.

DOUKAS, Demetrios. 1514, *Grammatica*, Alcalá de Henares [Contains Manuel Chrysolaras, *Erotemata*; Demetrios Chalkondyles, *Perischematismôn*; selections from the grammar by Theodore Gaza].

Netherlands

AMSTELREDAMUS, Alaardus, ed. 1539, *Selectae aliquot similitudines sive collations, tum ex Bibliis sacris, tum ex veterum Orthodoxorum commentariis* [Contains several fragments from Theophylaktos, archbishop of Ohrid (1088-1126)].

- ARETHAS of Caesareia. 1564 [1545], *Enarrationes in Acta Apostolorum et in omnes Pauli epistolas*, Antwerp, Steelsius.
- THEOPHYLAKTOS of Ohrid. 1564, *Compendiaria in Habacuc, Ionam, Nahum, et Osee prophetas*, Antwerp, Steelsius.
- . 1564, *In omnes Divi Pauli epistulas enarrationes*, Antwerp, Steelsius.
- ZIGABENOS, Euthymios. *In quatuor evangelia enarrationes*, Antwerp, M. de Keyser, 1531; Louvain, R. Rescius, 1544.

This list does not include patristic texts:

- AGAPETOS. *De officiis regis*, Antwerp, Steelsius, 1547, 1548; J. Axonius, 1561, 1578; Leiden, Plantin-Raphelengius, 1592.
- AGATHIAS. 1593, *De imperio et rebus gestis Iustiniani*, ed. B. Vulcanius, Leiden, Plantin-Raphelengius.
- CABASILAS, Nilus. 1595, *De primatu papae Romni*, ed. B. Vulcanius, Leiden, Plantin-Raphelengius.
- CONSTANTINE VII PORPHYROGENITUS. 1588, *De thematibus*, ed. B. Vulcanius, Leiden, Plantin-Raphelengius.
- PLANUDES, Maximos. *Vita Aesopi*, trans. by R. Tetallo, in *Aesopi Fabulae*, trans. C. Gerard, Antwerp, Cock, 1521; Hillen, 1534; Leiden, Plantin, 1564.
- PLETHON, George Gemistios. 1575, *De rebus peloponnensibus orationes duae*, ed. W. Canter, in Stobaios, *Eklogai*, ed. W. Canter, Leiden.
- PSELLOS, Michael. 1537, *Allegoriae tres*, in A. Ludovico, *De pudore*, Antwerp, Hillen.

SIMOKATTA, Theophylaktos. 1597, *Quaestiones physicae et Cassii iatrosophistae*.

Quaestiones medicae, ed. B. Vulcanius, Leiden, Plantin-Raphelengius.

Abstract

By the end of the sixteenth century, almost every available Greek text, whether Classical or Byzantine, had been edited, translated into Latin, and published. Much of the Byzantine material was handled by scholars in Basel and Geneva, as well as in Venice, Paris, and Ingolstadt. However/yet, the publication of Byzantine writers in regions at the periphery of the European Renaissance, in such places as Alcalá de Henares, Kraków, Antwerp, and Leiden illustrates/demonstrates another significant aspect of the “reception” of Byzantine literature.

Résumé

Avant la fin du XVI^e siècle, presque tous les textes grecs connus, classiques ou byzantins, avaient été édités, traduits en latin et publiés par les soins des humanistes. La plupart des textes byzantins avaient été étudiés et établis par les hellénistes résidant à Bâle ou à Genève ainsi qu'à Venise, Paris et Ingolstadt. Cependant, cette réception « occidentale » des textes byzantins ne doit pas faire oublier les travaux d'humanistes des périphéries de cette Europe renaissante : Alcalá de Henares, Cracovie, Anvers et Leyde sont les capitales de cette autre philologie byzantine.

La flamme bibliographique : tradition et récits

Hélène Cazes

Université de Victoria

Titre de chapitre ou d'annexe, titre d'ouvrage savant depuis le XVI^e siècle sous sa forme française, le terme « bibliographie » semble à la fois commun, communément compris et indéfini : il recouvre tout ce qui, *grosso modo*, ressort des références, de la documentation, des sources, des lectures, de l'usage des bibliothèques, de la preuve textuelle... Acceptée comme un « genre accompli » — tout comme l'on accepte un fait accompli —, la bibliographie semble ainsi faire exception à l'étude générique, réflexive, voire historique, si ce n'est pour la description des catégories de présentation (par fonds, par auteur, par matière, par exemple) ou pour la reconnaissance

des sources utilisées, considérées comme tributs. Écriture de l'érudition, elle échapperait au discours analytique ou théorique du fait de son statut méta-discursif, définie par son ou ses objets, et ses ouvrages seraient hors du champ de la lecture : idéal fichier, recueil discontinu de références sans cesse en correction et en incrémentation, l'œuvre bibliographique n'en serait pas une et ne saurait faire l'objet d'une étude littéraire.

Non-définitions

Réduite au paratexte, en notes marginales ou en discours liminaire, la parole du bibliographe ne ferait, justement, pas un texte : elle s'effacerait devant la référence et ce silence garantirait la scientificité de la bibliographie, conçue comme répertoire infiniment cumulatif et sans marque auctoriale. De fait, le nom des bibliographes est cité comme référence bibliographique, et non comme auteur de texte. On parle ainsi du Klapp, du Quérard, du Baudrier, du Lacroix du Maine pour ne citer que quelques exemples d'une longue liste de répertoires nécessairement consultés pour établir l'état d'une question concernant la littérature française. Ces noms d'auteurs sont les métonymies de leur ouvrage bibliographique, réduisant la signature à la responsabilité scientifique : ce ne sont pas aux textes de Baudrier mais à la rigueur scientifique du Baudrier et à ses éléments documentaires que renvoient les références à son œuvre, elle-même réduite à un titre : « Baudrier » renvoie ainsi à « Baudrier, Henri Louis et Jules. 1895-1921, *Bibliographie Lyonnaise* : Recherches sur les imprimeurs, libraires, relieurs et fondeurs de lettres de Lyon au XVI^e siècle, Lyon, Louis Brun, 12 vol. »

Forme « sèche » de la science, la bibliographie serait à la fois le titre, la discipline et la science de répertoires destinés à la consultation et à la citation, doublant le catalogue manuel des fonds et collections. Or cette transparence de l'écriture bibliographique suppose une « exception textuelle » : la compilation de « nomenclatures », pour reprendre la définition en extension de Joseph-Marie Quérard en 1827, puisqu'elle porte sur la production littéraire, en serait exclue, et là se situerait, implicitement, la condition de l'objectivité scientifique, de la distance du discours de connaissance par rapport à son objet.

Ainsi, la définition de son projet, en préface, emprunte à multiples reprises le terme non-littéraire et non-générique de « nomenclature », pour définir par le contenu des listes (noms d'auteurs, titres, lieux, dates) l'ouvrage qui les contient. On lit ainsi que son projet n'est pas de « présenter une nomenclature de tous nos écrivains depuis l'origine de l'imprimerie » (Quérard, 1827, p. IX), mais seulement des productions des XVIII^e et XIX^e siècles. La « nomenclature » elle-même est définie par ses bornes, c'est-à-dire les limites fixées à ses objets :

nous nous sommes restreints, pour les temps de l'enfance de notre littérature, aux seuls hommes dont les ouvrages qui sont de tous les temps, ont été reproduits par la presse depuis notre point de départ. Enfin les auteurs qui ont illustré le règne de Louis XIV, ceux du siècle de Louis XV, ou plutôt de Voltaire et des encyclopédistes, les écrivains de la révolution, et ceux de notre âge, telle est la vaste période dont nous donnons la nomenclature complète (Quérard, 1827, p. XIII).

Enfin, la « nomenclature », implicitement considérée comme forme finale du livre (et non plus seul contenu), résume la teneur de l'ouvrage :

Notre recueil, particulier à la littérature française, comprenant l'ensemble de toutes les productions de nos presses depuis 1700, joint à la nomenclature exacte de tous les ouvrages français imprimés depuis cette époque, l'indication des réimpressions de ceux de tous les âges ; des diverses traductions, en notre langue, de tous les auteurs étrangers, anciens et modernes ; enfin celle des éditions faites en France des ouvrages originaux de ces mêmes auteurs étrangers (Quérard, 1827, p. XIII).

Idéale métonymie de la littérature, qui est exclue par sa nature même du statut de texte, la bibliographie aurait pour objet de présenter hors texte les textes qui composent une littérature.

Voire, la « modestie » de la bibliographie la définirait génériquement. Au second paragraphe de sa préface, Joseph-Marie Quérard vante ainsi la position seconde, la discrétion de la bibliographie, science servante et non maîtresse :

Cette science des livres, qui vient modestement après toutes les autres, a néanmoins cet avantage sur plusieurs d'entre elles, que jamais ses services n'ont été contestés. La Bibliographie est utile à toutes les personnes qui s'occupent de la littérature ou des sciences [...] (Quérard, 1827, p. VII)

Ainsi, Quérard fait l'éloge paradoxal de la bibliographie par sa transparence, son effacement dans la médiation : science seconde qui donne accès aux œuvres des sciences premières, nomenclature de bibliothèques et de lectures, la bibliographique n'existe que dans ses objets et pour son utilité.

Forces discursives de l'imprécision

Du coup, au moment même de l'explosion bibliographique lorsque se rencontrent l'émergence des consciences nationales et la diffusion de l'imprimerie, aux moments même des retours

sur les fondations culturelles et sur les définitions de la tradition, le discours critique se tait en matière de bibliographie tandis qu'il produit multiples volumes et répertoires bibliographiques. Quérard lui-même souligne la valeur nationale de l'entreprise bibliographique : il a voulu, dit-il, « réunir en un seul corps toutes leurs [les savants des siècles passés] précieuses recherches, afin d'offrir à la France une Bibliographie nationale » et il précise, au paragraphe suivant, en guise de justification, que son ambition permet à la France de fonder son identité mais également de rivaliser avec sa voisine et rivale germanique :

Un tel recueil nous manquait ; et l'on pourrait s'étonner que la France, dont la langue et la littérature sont universelles, fût peut-être le seul pays de l'Europe privé d'un monument qui lui présentât le tableau de ses richesses littéraires, et lui rappelât la part qu'elle a eue aux progrès des sciences et des lettres.

Nous trouvant en Allemagne, de 1819 à 1824, nous eûmes l'occasion d'observer l'utilité que les savants et laborieux littérateurs d'au-delà du Rhin savent retirer de leurs livres de Bibliographie nationale [...] (Quérard, 1827, p. VIII)

Au moment où les Français se réconcilient après la Révolution, la Terreur, l'Émigration, l'Empire, la défaite, le retour à la Monarchie, les nouveaux bibliographes fondent une culture idéale et unifiée : ils réunissent en un seul corps, capable de tenir tête aux modèles allemands, traditions et identités. Nous voici donc dans les communautés imaginaires étudiées et théorisées par Benedict Anderson : en dépit des affirmations répétées de modestie et de transparence, en dépit des dénégations de statut textuel, les bibliographies pourraient bien être des discours, voire des récits fondateurs...

Or la visée fondatrice des bibliographies semble être constitutive du genre, bien au-delà d'un accident nationaliste et pré-romantique : il semble au contraire que l'efficacité de ce discours identitaire tienne à l'imprécision du genre. On relève ainsi une corrélation entre production bibliographique et silence « méta-bibliographique », qui autorise la fiction générique d'une production s'effaçant derrière l'objet qu'elle met en avant : la production littéraire. Et l'adjectif « français », présent dès 1584-1585 dans les titres des *Bibliothèques Françaises* de Lacroix du Maine ou de du Verdier, désigne alors tant les limites linguistiques du corpus que les frontières culturelles et mentales d'une conscience nationale en formation. La bibliographie française est une performance, au sens propre, de ses objets, qu'elle constitue en objets scientifiques par son propre effacement.

En effet, quand les *Bibliothèques Françaises* sont rééditées et considérablement augmentées, en 1772-1773, quand l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert présente de manière universelle et raisonnée les arts et les sciences (1751-1772), quand les Académiciens se disputent la gloire d'une correction d'attribution sur les pages de titre — de plus en plus longues —, des rééditions bibliographiques, quand ces mêmes Immortels sont occupés à constituer le canon des bons auteurs cités dans leurs exemples, quand les répertoires nationaux sont lancés comme autant de « grands projets » pour la reconstruction d'une France divisée par les guerres civiles et étrangères après Waterloo, la bibliographie demeure, malgré son omniprésence, une zone aveugle : comme si la garantie de l'érudition passait par sa transparence, par son absolue transitivité vers l'objet décrit, par son acceptation comme telle.

À preuve l'absence, pour ainsi dire, d'article « Bibliographie » dans l'*Encyclopédie*, alors même que les articles « Bibliothèque » ou « Livres » sont fort développés : une liste, non exhaustive, de noms d'érudits, une brève (et incomplète) définition comme « archiviste-paléographe » des textes manuscrits suffisent au court paragraphe consacré au sujet.

BIBLIOGRAPHE, s. m. Ce mot vient du Grec, & signifie une personne versée dans la connoissance & le déchiffrement des anciens manuscrits sur l'écorce des arbres, sur le papier, & sur le parchemin. Scaliger, Saumaise, Casaubon, Sirmond, Petau, & Mabillon, étoient habiles dans cette sorte de science, à laquelle on donne le nom de *bibliographie*.

Telle définition ne rend pas compte de la production bibliographique imprimée alors, tandis que l'expression « sorte de science » se signale tant par son imprécision que par sa connotation péjorative. À preuve de ce silence méthodologique, également, les dictionnaires successifs de l'Académie française, tout comme ceux de Trévoux, de Richelet ou de Furetière, tous curieusement rapides et se copiant les uns les autres pour ne pas définir le terme. La définition la plus étendue de « bibliographie » se trouve en effet dans la sixième édition (1832-5) du *Dictionnaire de l'Académie française* et, même en ce cas, elle s'apparente à une dérobade : l'adjectif démonstratif « cette » définit le bibliographe par sa matière en référant à l'article « Bibliographie » tandis que ce dernier article renvoie au premier... Un « etc. » coupe court à la liste extensive.

BIBLIOGRAPHE. s. m. Celui qui est versé dans la connaissance des livres, des éditions, etc., et plus particulièrement Celui qui écrit sur cette matière. *Un savant bibliographe*.

BIBLIOGRAPHIE. s. f. Science du bibliographe.

Le long éloge de la bibliographie, qui forme le Discours Préliminaire de La France littéraire, ou Dictionnaire bibliographique des savants, historiens et gens de lettres de la France, ainsi que des littérateurs étrangers qui ont écrit en français, plus particulièrement pendant les XVIII^e et XIX^e siècles par J.-M. Quérard (Quérard, 1827, p. VII-XXII) paraît de fait bien plus précis, quand bien même la définition de la bibliographie est un refus de définition générique. Entamant son recueil par le terme même de « bibliographie », Quérard lui confère un statut universel, certes, mais sans qualités précises :

La Bibliographie forme une science qui est, à l'égard de toutes, ce que les nomenclatures spéciales sont à chacune en particulier. Elle est le fil destiné à nous guider à travers le labyrinthe des innombrables productions de l'intelligence humaine, dont l'immensité s'accroît chaque jour, depuis qu'elle a rencontré dans la presse, un instrument d'une activité égale à celle de la pensée (Quérard, 1827, p. VII).

À ce « Discours Préliminaire » succède une « Liste des Principaux Ouvrages dans lesquels nous avons puisé nos matériaux », qui en reprend les quinze dernières pages, occupées par un hommage et une nomenclature (justement !) des premiers bibliographes. Ainsi, Quérard se situe dans une lignée ouverte en 1584 et 1585 et fournit, avant même la liste qui constituera la bibliographie de sa propre bibliographie, une série d'hommages ambigus, de reconnaissances de dettes combinées à des corrections critiques, à ceux qu'il reconnaît comme ses prédécesseurs :

Il y aurait de l'ingratitude à ne pas citer d'abord *Duverdier* et *Lacroix du Maine*, qui ont ouvert chez nous la carrière bibliographique. Il faut avouer cependant que leurs Bibliothèques, qui forment 6 vol. in-4° et qui s'arrêtent vers 1580, sont plus curieuses qu'utiles, et qu'elles nous justifient

parfaitement de n'avoir pas admis indistinctement dans notre recueil tous les anciens auteurs (Quérard, 1827, p. XIII).

Le répertoire suffit ainsi à définir discipline, genre et corpus, en évitant les questions de méthodologie, d'explicitation et de genre littéraire.

Quant à l'histoire de la discipline, elle paraît prendre appui sur la coïncidence chronologique autant que sur son objet : le livre imprimé. La corrélation entre bibliographie et impression du livre est vite devenue un lieu commun de bibliographes. Ainsi, Adrien Baillet avait ajouté dès 1685 des *Jugemens sur les imprimeurs* à ses *Jugemens des Savans sur les principaux ouvrages des auteurs* et Johannes Albertus Fabricius adjoignait ses *Notitia Celebrium Typographorum ex Cl. Almelveenio de Stephanorum vitis* et *Bailleti Libro* qui inscribitur : *Jugemens des principaux Imprimeurs*, collecta Alphabeticoque ordine digesta à sa propre *Bibliotheca Latina sive notitia autorum veterum Latinorum, quorumcunque scripta ad nos pervenerunt* (Hambourg, 1697 et Londres, 1703, entre autres éditions). Quérard reprend ainsi une tradition établie tant par la concomitance des temps que par le *topos* générique et fait naître ensemble bibliographie et imprimerie : il les accorde toutes deux sous l'appellation, pour le moins vague, de « pensée ».

De fait, tout comme l'autre grand absent du discours sur le texte qu'est l'éditeur, le bibliographe semble perdre son statut d'écrivain du fait de sa fonction de passeur : paradoxalement muet derrière, ou devant, le document qu'il « met en lumière », « restitue », « fait paraître », « répand », « offre au lecteur », il se réduirait à un rôle, sans que voix lui soit donnée. Tout comme l'éditeur, encore, le bibliographe se

place à la lisière : lisières paratextuelles du livre, qu'il introduit, annote ou commente sans en occuper ni signer le corps textuel, mais également lisières de la réception et de la transmission. Premier lecteur des titres et noms qu'il compile, il en est aussi le témoin et la tradition sous ses diverses et multiples modalités (mention, connaissance, localisation, attestation, jugement, censure ou légitimation) prend lieu entre ses mains. Le silence quant à cette passation s'inscrit, alors, dans une représentation idéale (et rêvée) de ce que serait une tradition : un passage sans acteurs et, par là-même, sans déformation. C'est ce que marquent les termes de l'édition scientifique, qui rétablit, restitue, restaure... Et c'est ce que marque la modestie érudite, impossible effacement du passeur qui garantirait l'intégrité du relais.

Passations : continuité et continuation

Une telle représentation du savant comme passeur mutique guide l'écriture des « Anciens » dans l'élaboration des outils de référence bibliographiques du XVII^e siècle, mais également celle de leurs successeurs. Les jugements de Baillet, publiés sous le titre *Jugemens des Savans sur les principaux ouvrages des auteurs*, reprennent sans changement ce titre original lors de la réédition et du profond remaniement du matériau bibliographique par La Monnoye en 1725 :

*Jugemens des savans sur les principaux ouvrages des auteurs.
Revus, corrigez et augmentez par [Bernard] de la Monnoye.
Nouvelle édition augmentée de l'Anti-Baillet de Ménage,
Amsterdam, 1725.*

La reprise du titre bibliographique original alors même que l'édition nouvelle fait œuvre et en transforme le contenu

s'inscrit de fait dans le genre. Au point que les pages de titre des rééditions revues et augmentées deviennent, aux XVIII^e et XIX^e siècles, de véritables frontispices textuels, construisant des chaînes de noms et de générations.

Ainsi, le titre complet de notre édition la plus communément accessible des *Bibliothèques Françaises* de Lacroix du Maine et Du Verdier est un monument de la transmission des textes premiers jusqu'au dernier éditeur :

Les bibliothèques françoises de La Croix du Maine et de Du Verdier, sieur de Vauprivas : nouvelle édition dédiée au roi, Revue corrigée et augmentée d'un Discours sur le Progrès des Lettres en France, et des Remarques Historiques, Critiques et Littéraires de M. de la Monnoye et de M. le Président Bouhier, de l'Académie Française; de M. Falconet, de l'Académie des Belles-Lettres.

Par M. Rigoley de Juvigny, Conseiller Honoraire au Parlement de Metz.

Saillant et Nyon, Michel Lambert,

Paris,

1772.

Très vite, il n'y a plus de place, sauf en première édition d'un ouvrage novateur, pour les marques d'imprimeur, armoiries, allégories ou ornements typographiques. Ce qui est mis au centre de la page, en revanche, c'est la permanence du titre originel et l'accumulation d'additions, corrections, voire contradictions au cours des générations.

Dernier exemple, et non des moindres, les *Supercheries Littéraires Dévoilées* : ainsi sont-elles présentées à Paris, chez Paul Daffis, en 1869-1870 (3 vol.)

*Les
Supercheries littéraires
dévoilées*

*Galerie des écrivains français de toute l'Europe qui se sont
déguisés sous des anagrammes, des astéronymes,
des cryptonymes, des initialismes, des noms littéraires, des
pseudonymes facétieux ou bizarres etc.*

par J.-M. Quérard

*Seconde édition, considérablement augmentée, publiée par
MM. Gustave BRUNET et Pierre JANNET
suivie*

*1 du dictionnaire des ouvrages anonymes par Ant.-Alex. Barbier
Troisième édition, revue et augmentée par M. Olivier Barbier
Conservateur sous-directeur adjoint à la Bibliothèque Impériale
2 D'une table générale des noms réels
des écrivains anonymes et pseudonymes cités dans les deux
ouvrages*

La fidélité au titre originel ainsi que sa « revue » font ici figure d'emblème du statut de la réédition bibliographique : il s'agit en effet de faire, dès l'abord de l'ouvrage, œuvre bibliographique en citant exactement et rigoureusement la source mais également d'affirmer la transformation du donné, reçu par le dernier venu dans la chronologie (et parfois premier dans le titre) de l'édification du savoir. De manière remarquable, en citant Barbier, édité par son fils, qui reprenait lui-même un ouvrage commencé par Baillet et continué par La Monnoye, Quérard restitue le nom d'auteur, ou plutôt les noms d'auteurs, en une chaîne dont il est le maillon contemporain. Ainsi, à l'image du propos des « supercheries », qui vise à rétablir le nom d'auteur et à compléter la référence de ses éléments manquants, la bibliographie restaure la chaîne des transmissions. Elle se double, dans tous les cas, d'une reprise scrupuleuse non seulement du titre mais aussi des pièces liminaires originales, souvent accumulées au fil des rééditions successives et elle se répète, dans la préface, en un long exposé des sources utilisées et conseils reçus.

Or, continuité de la transmission et continuation du matériau ne se distinguent guère en pays de bibliographie : les strates de notes, remarques, compléments, additions, corrections se superposent les unes aux autres selon le principe que rien ne se perdra mais que le dernier résultat sera le meilleur. Et nous voilà chez les Modernes, et en plein Progrès.

L'effet de feuilleté des *Bibliothèques Françaises* ou des *Jugemens des Savans* est parlant à cet égard : la dernière édition est la plus longue, la plus sûre, la plus recherchée. C'est celle qui est retenue pour les réimpressions en fac-simile, tout comme les lecteurs de Budé préféreraient la dernière édition du *De Asse* ou ceux d'Érasme, la dernière édition en date des *Adages*.

Au cœur de la bibliographie elle-même, la transmission de la référence fournit ainsi un modèle poétique pour le genre bibliographique : tout comme la *Bibliothèque française* transmet un monument de tous les auteurs et titres connus en français vers 1580, les rééditions « du » La Croix du Maine transmettent le « monument » qu'est devenu la *Bibliothèque française* du seul fait de sa réception, une génération plus tard.

Passations et passages

Inscrite dans le propos même de la bibliographie, la passation de la référence est une thématique récurrente et, paradoxalement, supra-historique du discours bibliographique.

En présentant son livre au « Roy de France », puis en une épître à Henri III, une préface « à ceux qui liront cette Bibliothèque Française », dans les « Desseins ou projects du Sieur de la Croix-du-Maine », en une seconde épître au Roy, avec un « Advertissement touchant les desseins présentés au

Roy en 1583 », un Discours et une Table Raisonnée des ouvrages imprimés ou manuscrits, François Grudé, dit de la Croix du Maine, définit à multiples reprises son projet bibliographique comme « l'inventaire des auteurs françois », qui dressera la Librairie, ou la Bibliothèque d'une nation. Il répète, dans l'article Marguerite de France, les mêmes arguments qui font de la Bibliothèque à la fois une fondation et une perpétuation de la grandeur française et justifient l'appel au Roi (ou à la reine) pour sa publication. Comparant le livre à une bibliothèque que tous les lecteurs peuvent visiter « sans grand voyage » (Discours), il la constitue en monument, qui préserve de la perte et de l'oubli. Surtout, il propose au sein de sa bibliothèque ce qui forme le projet général de publication : le passage à la postérité du livre imprimé d'un trésor manuscrit.

En insistant sur les années consacrées à l'élaboration du répertoire et au recueillement de la « bibliothèque », La Croix du Maine ne justifie pas seulement l'exactitude scientifique de l'ouvrage, il évoque la transformation, par le livre, d'un manuscrit en œuvre pérenne. Il mentionne, dès lors, l'alchimie de la tradition qui fait passer un pré-texte, privé, éphémère, au statut de texte plein, assuré de lecteurs et de permanence. Or, pareille métamorphose des textes fait l'objet de maints développements au sein même de la *Bibliothèque*. La formule « Elle n'est point encore imprimée. » revient sans arrêt, dans l'inquiétude, pour qualifier une œuvre en passe de disparition. « Encore », ici, s'entend alors comme « au moment où j'écris » et sonne souvent comme un appel à publication pour l'auteur littéraire, résonant en un appel à réédition pour le futur bibliographe. En premier lieu, le bibliographe se donne pour mission de témoigner de l'existence de ces œuvres et de leur donner un titre, une référence qui assure leur tradition. Ainsi, il

cite souvent les projets, les œuvres en cours, les œuvres perdues et donne volontiers son autopsie comme gage de véracité.

C'est ainsi que nous utilisons la bibliographie comme répertoire éventuel des œuvres perdues : parlant de Nicole Estienne (aussi appelée Liébault), dont ne nous sont parvenues que deux œuvres poétiques (la « Complainte de la Femme Mariée » et les « Stances du mariage »), La Croix du Maine évoque « une Apologie ou Défense pour les Femmes, contre ceux qui les méprisent. Ce livre est écrit en prose, et n'est point encore imprimé. » (La Croix du Maine et Du Verdier, 1969, vol. 2, p. 188) Précieux ajout pour les spécialistes de Nicole Estienne !

L'article Louis Servin fournit un exemple générique du rôle que se donne le bibliographe dans sa bibliographie : il y décline l'identité de l'auteur littéraire, ses titres, ses fonctions. Il cite comme garantie de la véracité de son discours les « garants » sociaux de son personnage : le rang, les études, le nom du précepteur, la « renommée », l'identité de ses parents, les talents de ses parents. Enfin, le manuscrit des épitaphes est en la possession du bibliographe : « Je les ai écrits à la main ». Maître du manuscrit, l'auteur second le fait passer à la postérité de l'imprimé, tel un double de l'éditeur : sans mettre le texte sous presse, il en cite le titre dans son propre ouvrage imprimé. Inclusion dans le registre des auteurs, reconnaissance sociale du talent, preuve par le texte et par l'autopsie du bibliographe, tous les éléments figurent à l'article pour faire d'un personnage, un auteur : une entrée bibliographique. Le pivot de cette métamorphose est entre les mains du bibliographe. La pénultième phrase de l'article reste vague car, pour les

« Mémoires », l'auteur n'en a « pas connoissance ». Ainsi l'auteur, qui se met en scène comme lecteur et collectionneur, se met en scène pour donner vie à « ses » auteurs.

Louis Servin, Gentilhomme Parisien, Sieur de Pinoches, Avocat en Parlement, jeune homme fort docte en Grec et en Latin, autrefois disciple de François Balduin, tant renommé pour la Jurisprudence et l'Histoire, et encore pour la Théologie, et fils de M. le Contrôleur Servin et de Madame Madelene Deschamps, femme très-docte, de laquelle nous ferons mention ci-après. Il a écrit quelques vers français à la louange dudit Sieur Balduin, son Précepteur, et encore plusieurs Epitaphes sur sa mort, lesquels ne sont imprimés, je les ai écrits à la main avec ceux de Madame sa mère. Il a pu composer beaucoup d'autres choses et dresser plusieurs Mémoires en notre langue, mais je n'en ai pas connoissance. Il florit à Paris cette année 1584, âgé de 28 ans environ (La Croix du Maine et Du Verdier, 1969, vol. 1, p. 63-64).

Témoin qui atteste de l'existence de l'œuvre et du statut de l'auteur, La Croix du Maine accumule les scènes où il se représente comme lecteur et garant d'une œuvre inaccessible à son propre lecteur : passeur, au sens propre.

Bonnadventure Brochard [...] a écrit le Voyage de Jerusalem [...]. Je ne sais s'il est imprimé, je l'ai vu écrit à la main (La Croix du Maine et Du Verdier, 1969, vol. 1, p. 88).

Autopsie de l'homme de science, qui « a vu », et preuve par l'original, qu'est le manuscrit autographe, la scène bibliographique représente une double passation : de la sphère privée (des manuscrits) à la sphère publique (de l'imprimé), mais également de la sphère de l'individu (le nom propre) à celle de la société (les multiples parents, précepteurs, amis qui composent le cercle de l'auteur). Dans les deux cas, c'est l'inscription dans l'inventaire de La Croix du Maine, dans sa bibliothèque, qui permet le passage.

Gaspard, ou Gazal du Tronchay, natif de la Ville de Mayenne la Juhel, au Comté du Maine, Docteur en Médecine, homme très-docte en Grec, Latin et François, grand Philosophe et Médecin, etc. frère de Baptiste du Tronchay, duquel nous ferons mention ci-après, etc. Il a écrit en vers François un Livre de la Santé, autrement intitulé l'Allégresse, contenant douze cens huit vers, de seize syllabes, non imprimé; la Grammaire Française, avec une Orthographe nouvelle, inventée par ledit du Tronchay; Traité en vers de même sorte que les susdits, intitulé le Jour, lequel il a dédié au Seigneur Jean-Antoine de Bayf, son intime ami; Complainte à Dieu, lorsqu'il étoit malade de la fièvre, contenant deux cens soixante-deux vers, dédiée à M. Pena, Docteur en Médecine. Il a écrit plusieurs autres Livres desquels je n'ai pas connoissance : les susdits ne sont pas encore imprimés (La Croix du Maine et Du Verdier, 1969, vol. 1, p. 259).

« Connaissance », Paraître, Mettre en Lumière reviennent alors tout au fil de la Bibliothèque comme les termes polysémiques du témoignage par la lecture ou par la rencontre. Certains auteurs, ainsi, ne lui sont connus « que par leurs Livres » et deviennent « connus » au Lecteur. Pareillement, ils paraissent au monde comme leurs livres paraissent, etc. Le bibliographe est au centre de ces emplois polysémiques, parfait témoin qui prend et donne connaissance, qui rassemble ce qui paraît et le fait paraître. À la fois, il assiste au spectacle littéraire et il en donne la représentation. Du coup, malgré ses déclarations de discrétion, il se fait acteur, tout comme l'éditeur, n'hésitant pas à copier les manuscrits pour en imprimer des extraits, et, tout comme la publication des références les tire de la menace d'oubli pour les mettre en lumière et leur assurer la pérennité de la connaissance, l'acte éditorial du bibliographe les fait naître comme textes.

Ainsi, le bibliographe se met souvent en scène non seulement lors de lectures qui témoignent de l'existence

manuscrite des œuvres, mais également lors de copies, dont il livre des extraits dans le livre :

Jean de Meun

Mais voici comme il y en a celui que j'ai par devers moi, écrits à la main de lettre antique :

Puis vendra Johans Clopinel,

Au cuer joli, au cors inel,

Qui naistra sur Leire à Meun

Qui est la plus vraie et plus sure lecture, encore que M. le Président Fauchet m'en aie montré chez lui trois exemplaires divers tous écrits à la main, lesquels contiennent les mêmes vers que nous avons allégué pour les seconds [...] (La Croix du Maine et Du Verdier, 1969, vol. 1, p. 259)

Surtout, le bibliographe en appelle aux éditeurs, ses collaborateurs dans l'œuvre de perpétuation littéraire. Voire, il invite ses lecteurs à se reconnaître... éditeurs ! Voici donc l'ultime scène de passation, celle où le bibliographe, en possession du « brouillard » (brouillon) ou de la « minute » d'un texte, le transmet à un public d'imprimeurs.

Madelon Jary, Sieur de Wrigny au Maine, Gentilhomme fort docte, grand Poète Latin et François, Historien et Orateur. Il a écrit et composé l'Histoire de France, ou de l'origine des François, laquelle il a intitulée, *Des Faicts des François*. Elle n'est encore imprimée. Je desirerois que ceux (entre les mains desquels elle sera parvenue) la feissent imprimer: car je crois qu'elle sera pleine de belles et doctes recherches; (comme je peux juger par quelque fragment d'icelle, lequel j'ai écrit de sa main, contenant deux ou trois feuilles de minute;) mais ce que j'en ai, n'est que le brouillard de sa copie; il a davantage écrit en Poésie Latine et depuis traduit en vers François, plusieurs Cantiques ou Noëls, Sonnets, Epitaphes, Epigrammes et autres semblables choses, lesquelles ne sont en lumière. Il mourut en sa Terre de Wrigny, près la ville de Sablé au Maine, l'an 1573, âgé d'un quarante ans (La Croix du Maine et Du Verdier, 1969, vol. 1, p. 73).

Le Livre des Morts

De fait, c'est en légataire que se place le bibliographe. La transmission des titres et extraits se constituant sur le modèle d'un héritage, tant culturel (le passage du manuscrit à l'imprimé) que personnel (la lecture et le don de textes). En ce sens, le monument érigé à la gloire du génie français que représente la bibliothèque est bel et bien un monument funéraire, qui, marquant le passage, scelle le passage des générations. C'est en ce sens que le bibliographe Baillet, en 1685, traitant en ses *Jugemens des Savants* d'« Auteurs Vivants », exhorte son lecteur, sous forme de brillant paradoxe, à tuer les Écrivains, car pour connaître la postérité, il faut être devenu une stèle :

je prie ceux qui ne veulent pas entendre parler des Vivans, de les considerer déjà comme des Morts (Baillet, 1722, t. 6, p. 172).

Car le personnage d'auteur n'est plus une personne. Il n'existe que sous forme discontinue, dans le titre, le fragment manuscrit, l'évocation d'un article. La poétique du dictionnaire, ou du catalogue, sert alors parfaitement l'alchimie auctoriale de la bibliographie et l'auteur-bibliographe, auteur de textes tronqués, marginaux, élusifs, prend place au nombre des stèles que lui-même érige. La discontinuité poétique du répertoire sert en effet une poétique seconde, celle de la continuation. Ainsi, exemplairement, La Croix du Maine devient lui-même auteur, sauvé par le relais qu'il a lui-même transmis. La longue préface de Rigoley de Juvigny, en tête de la réédition de 1771, le place à l'origine d'une lignée de sectateurs, commentateurs, annotateurs..., bref, de fils en bibliographie : Rigoley de Juvigny, lui-même, se présente sous les traits d'un nouveau La Croix du

Maine, occupé à recueillir, témoigner et faire passer. Récipiendaire de précieux manuscrits, légataire choisi des Académiciens et « Gens de Lettres », le dernier en date (et, donc, l'auteur de la bibliographie) ne fait autre chose que ce qui fut initié par l'auteur éponyme... Du coup, la bibliographie fait le bibliographe et la liste des sources se confond avec celle des remerciements. Voire, l'histoire du texte devient une succession de passations : le manuscrit voyage de mains en mains, de génération en génération, chaque fois enrichi de corrections et d'annotations.

La première cause de la publication est ainsi la transmission d'un texte devenu rare à un public qui le demande. Dans le même temps, une première annotation savante assure la rigueur toute moderne du texte ancien recouvré.

Nous croyons rendre service aux Gens de Lettres, en donnant cette nouvelle édition des *Bibliothèques Françaises de La Croix du Maine, et de Du Verdier, Sieur de Vauprivas*. Ces deux monumens glorieux de notre ancienne Littérature, étoient devenus rares dès l'année 1724. Leur rareté avoit inspiré à Bernard de La Monnoye, de l'Académie Française, le dessein de les faire revivre, mais accompagnés des corrections nécessaires, et des remarques critiques qu'il avoit faites, soit sur les Auteurs, soit sur les Ouvrages, cités dans ces Bibliothèques. (La Croix du Maine 1772, vol. 1, p. 7).

La valeur du texte et de son édition une fois établie, il s'agit en une seconde exposition d'établir la filiation entre l'annotation originale de La Monnoye et cette nouvelle édition. En faisant passer le texte de La Monnoye du cercle des savants au large public des lecteurs, Rigoley de Juvisy s'est fait lui-même bibliographe...

Nous n'avons pas besoin de relever le mérite de cet excellent Littérateur : il est assez connu. Nous dirons seulement que son

grand âge, car il avoit alors quatre-vingt-quatre ans, l'empêcha d'exécuter son projet. Son Manuscrit, entièrement de sa main, fut vendu à sa mort, et s'est trouvé, long-temps après, entre les mains d'un Libraire de Hollande, duquel M. Pâris de Meyziu, bon juge de la valeur de ce Manuscrit, l'acheta. Ce sage Citoyen qui, fuyant le vain éclat de la Renommée, honore en paix les Lettres, et les cultive pour sa propre satisfaction, se déssaisit en notre faveur de ce précieux Ouvrage, à la prière de M. de Foncemagne, de l'Académie Française. (La Croix du Maine 1772, vol. 1, p. 7-8)

Ami des lettres, le jeune bibliographe est ami des « littérateurs » également : il hérite du manuscrit de la Monnoye par l'entremise d'un Académicien. Or à cet instant, il devient simultanément le légataire des annotations savantes des lecteurs de la Monnoye, et en particulier de celles de Falconet. Les noms se succèdent alors à une cadence rapide et, par une seconde série d'entremises et relations, Rigoley de Juvigny entre en possession des annotations de Bouhier. Que de monde !

D'heureuses circonstances nous avoient fait recouvrer le Manuscrit de M. de la Monnoye; [...] {il profite des] secours de Messieurs de *Foncemagne, de la Curne de Saine-Palaye et de Bréquigny*. [qui] nous confièrent toutes les remarques que feu M. Falconet avoit faites sur différens sujets, afin d'y choisir tout ce qui pourroit convenir à notre Ouvrage, et de joindre ces remarques à celles de M. de la Monnoye.

Nous savions d'ailleurs que M. le Président de Bourbonne, petit-fils de l'illustre Président Bouhier, possédoit un Exemplaire de chacune de ces Bibliothèques, enrichies de notes marginales, de la main de ce savant Magistrat, l'admirateur et l'ami de M. de la Monnoye. Dès que M. le Président de Bourbonne fut instruit de notre dessein, il nous communiqua le plus obligeamment du monde ces deux Bibliothèques, et nous laissa la liberté d'en faire usage (La Croix du Maine, 1772, vol. 1, p. 9).

Enfin, dernier dans la lignée des passations et des annotations, le bibliographe se met en scène comme tel : il naît comme annotateur en se joignant à ses auteurs.

Nous étions sans doute assez riches, en rassemblant les différentes remarques de ces excellents Littérateurs; nous avons osé cependant y joindre aussi les nôtres (La Croix du Maine, 1772, vol. 1, p. 10).

Héritages et partages

Doublet littéraire de la liste bibliographique adjointe à l'ouvrage bibliographique, la liste des sources et remerciements n'est pas seulement la garantie de documentation qui authentifie, par un passage d'autorité, la nouvelle compilation. Elle répète un phénomène interne au système des références bibliographiques : la parentèle. Tout comme la bibliothèque ne saurait se composer d'un seul livre, ni le répertoire d'un seul titre, le projet bibliographique ne saurait en effet se concevoir dans l'isolement scientifique. L'aventure érudite est peuplée de noms et de liens.

Ces réseaux sont, bien sûr et en premier lieu, l'expression bibliographique de l'utilisation des sources et mentionnent les outils constituant les références. Mais, au sein de l'œuvre elle-même, ils interviennent sur une tout autre tonalité, poétique cette fois. En effet, comme le raconte la préface de Rigoley de Juvigny, la dette bibliographique est l'occasion d'un récit des passations : on suit ainsi le manuscrit de La Monnoye, qui passe de main en main jusqu'à celle de Rigoley de Juvigny. Voire, la cérémonie du relais scientifique ici évoquée reflète l'acte

fondateur de La Croix du Maine : la publication imprimée du manuscrit.

Le procédé, de fait, rejoint une pratique bibliographique de partage, et non plus seulement de passation, exemplairement illustrée avec la « première » bibliographie française, celle de La Croix du Maine. Horizontalement cette fois, et non plus dans la verticalité d'une chronologie des générations ou du passage du manuscrit à l'imprimé. Le bibliographe réfère ses entrées à un réseau à la fois érudit et amical, qui constitue à proprement parler une République des Lettres. Recevant manuscrits, titres et corrections des « plus grands et doctes personnages », le bibliographe rend la pareille dans une idéale réciprocité de bons procédés. Ainsi, après avoir reçu un manuscrit de Jean de Meun des mains de Claude Fauchet, le voici qui propose à un Auteur « qu'il ne connoît que par ses écrits » de consulter ses propres exemplaires. Affirmation du Moi, création de la *persona* du bibliographe, revendication de la « possession » et de la « puissance » de l'auteur, l'offre de prêt du bibliographe s'inscrit dans le cercle d'une sociabilité entre gens de Lettres et se continue au siècle suivant par le « trésor » d'érudition que les Académiciens mettent au service de leurs amis. Ainsi la notice sur un auteur se lit-elle comme une forme d'acointance : le bibliographe le connaît par ses textes et c'est « un bien » s'il le connaît, de plus, personnellement. De plus, le bibliographe se fait lui-même connaître, sur un mode amical, par son œuvre : devenu l'ami de ses lecteurs, il leur fait la « faveur » de sa bibliographie et met à leur disposition les textes rares, non pas seulement par leur référence bibliographique mais également, concrètement, par une invitation dans sa bibliothèque. Dans l'article consacré à

Martin Fumée, le bibliographe offre ainsi à la consultation son exemplaire des *Navigations* de Cortez :

Martin Fumée, Gentilhomme Parisien, sieur de Marly-le-Chastel, fils de M. des Roches Fumé, qui est une très-noble et très-ancienne famille en Touraine, de laquelle étoit Messire Adam Fumée [...]. Ce Seigneur de Marly-le-Chastel, a recueilli de plusieurs Auteurs Latins et François, l'Histoire des Indes, laquelle il a fait imprimer à Paris l'an 1577. Je n'ai pas vu ses autres écrits. Il florissoit audit an 1577, et ne sçai s'il est encore vivant, car je n'ai pas eu ce bien que de le voir encore ou connoître, que par ses doctes écrits. Au demeurant je dirai en passant, qu'ayant lu sa préface sur son Histoire des Indes, il confesse n'avoir pu recouvrer les *Navigations* de Fernand ou Ferdinand Cortez Espagnol, etc. pour employer en l'Histoire susdite. Mais je veux bien l'avertir, et ceux qui auroient envie de voir cette Histoire dudit Cortez, que je l'ai par devers moi : et leur en ferai aussitôt part, comme j'ai fait par le passé, et fais encore tous les jours des Livres rares qui sont en ma possession, tant je suis desirieux de profiter au public, par tous honnêtes moyens. Aussi que plusieurs des plus grands et doctes personnages de notre temps n'en sont demeurés ingrats, car ils ont confessé en leurs Œuvres, avoir reçu cette faveur de moi, que de les avoir secourus de mes exemplaires et Livres écrits à la main. Ce que je ne répète pour la gloire qu'ils m'en ont donnée en leurs écrits, mais pour faire déclaration du désir que j'ai de faire le semblable à tous autres qui auront recours à moi, en toutes sortes de choses qui seront en ma puissance. (La Croix du Maine, 1969, vol. 1, p. 101-102)

Voire. Les renvois internes, multiples dans la *Bibliothèque Française*, insistent presque uniment sur les liaisons entre auteurs, fils, cousins, neveux ou amis les uns des autres, sans cesse rattachés à une large parentèle. Le système se retrouve, stylistiquement, dans la déclinaison des titres nobiliaires et liens de parenté qui ouvrent chaque entrée. Et il se fait propos central dans les *Jugements des savans*, compilation des « conversations entre auteurs » s'il en est, elle-même continuée

par les notes de Ménage et de La Monnoye. Tous se connaissent et tout se tient... Dès lors, aux côtés d'une légitimation verticale, par l'autorité et par la reconnaissance des sources, se met en place une légitimation par la communauté des savants et les bonnes manières de la société des gens de Lettres. Exemplairement, la préface de Rigoley de Juvigny ne manque de souligner la concomitance de la bibliographie et de la paix sociale, en son « Discours sur le Progrès des Lettres en France » qui ouvre la réédition de 1771 :

Aux troubles intestins de l'Etat, aux factions les plus puissantes et les plus dangereuses, à la commotion universelle de la chose publique, aux tentatives indiscretes et criminelles de l'indépendance, en un mot à la fermentation générale des esprits, succéda le calme le plus heureux. Le Monarque jeta des regards bienfaisants sur les Arts et sur les Sciences; et, comme ils devoient tous concourir à sa gloire, le génie commença d'abord par perfectionner la langue destinée à transmettre à la postérité les merveilles de son règne.

Des hommes que l'amour de la retraite avait réunis, cultivoient en paix les Lettres au sein de la solitude et de la piété. Ils formoient entre eux une société de Savans, où régnoit le goût de la bonne Littérature et de la saine Philosophie. Occupés également de l'étude des écrivains Sacrés et Profanes, ils édifioient à la fois le monde et l'éclairioient. (La Croix du Maine, 1772, vol. 1, p. 55)

Au-delà de l'éloge du monarque, est peint l'idéal tableau de la société des gens de Lettres, où vivent, dans la paix et la science, des savants assemblés en une paradoxale sorte de monastère séculier. Nouveaux pères du désert, les érudits forment une communauté, que le pouvoir temporel protège.

Connaissances et partage des connaissances sont les portes de ce cercle des bibliographes, et la participation des lecteurs à l'ouvrage, caractérisée à la fois par la continuité et la

continuation, revient comme un lieu commun générique à la fin des préfaces : Quérard, en 1827, termine ainsi par un appel à contribution aux accents humanistes. Il s'adresse aux « véritables amis des lettres » et en appelle à leur « bienveillance », tandis qu'il sollicite leurs corrections et additions :

Si, malgré tous nos soins et les secours de nos estimables collaborateurs, nous n'avons pu éviter quelques erreurs dans cette quantité presque innombrable de noms propres, de dates et de chiffres, les érudits qui en remarqueront le plus grand nombre, seront probablement les plus indulgents, parce qu'eux seuls peuvent apprécier notre travail. Nous le soumettons avec confiance à la censure de ces véritables amis des lettres ; nous osons même compter assez sur leur bienveillance, pour espérer qu'ils voudront bien nous signaler directement nos fautes : nous formerons de leurs observations que nous recevrons avec reconnaissance, ainsi que de nos renseignements tardifs, une section unique et distincte, à la fin du dernier volume du Dictionnaire, sous le titre d'*Additions et Corrections*. (Quérard, 1827, p. XXII)

Andrew Pettegree fait de même chez Brill en 2007, pour son répertoire des Livres Vernaculaires Français. La préface de ce catalogue dresse la longue liste des collaborateurs du chercheur ainsi que de ses éditeurs : commençant par sa famille (sa femme Jane et ses enfants Megan et Sophie), l'auteur les remercie individuellement de leur « kindness and professionalism » (gentillesse et sérieux), chaque fois les nommant et précisant leur rôle dans le projet (Pettegree, 2007, p. VII-IX). Nouvelle famille fondée sur le lien intellectuel, l'équipe bibliographique ouvre le discours, non pas comme une suite de remerciements de circonstance, mais comme la définition même de l'entreprise érudite.

Au cercle des savants qui se constitue grâce à l'écriture bibliographique et dans l'écriture de l'érudition, mais qui élabore également cette même œuvre, le lecteur est idéalement un auteur, le collaborateur un ami. Ainsi, La Croix du Maine consacre un article au correcteur de l'ouvrage :

Nicolas du Mont, natif de la Ville de Saumur en Anjou, Correcteur de Livres en l'Université de Paris, homme docte, et extrêmement laborieux. Cettui-ci encore qu'il n'eût rien mis par écrit, mérite pour la peine et diligence qu'il prend à l'impression de bons Livres, d'être mis de ce rang. Il a conduit et dressé la meilleure partie des copies et ouvrages, qui se sont imprimés en ladite ville de Paris, depuis douze ou quinze ans en ça, en toutes langues et professions, et encore y est aujourd'hui tellement occupé, que malaisément lui est-il loisible de respirer, comme sçavent tous ceux qui le connoissent. Il a toutefois écrit à heures dérobées les Traités qui s'ensuivent. [...]
(La Croix du Maine, 1969, vol. 1, p. 169)

Il florit à Paris cette année 1584, et est celui qui a été le correcteur de l'impression de cette mienne Bibliothèque des Auteurs François, etc. (La Croix du Maine, 1969, vol. 1, p. 171)

En faisant entrer dans la bibliothèque un autre passeur, qui "n'a rien mis par écrit", le bibliographe donne alors voix à l'acteur en retrait : l'éditeur ou, ici, le correcteur. La qualité de « docte » dépasse ainsi celle d'écrivain. Elle ne suffit pas néanmoins pour l'entrée au cénacle : elle doit s'accompagner de la générosité et, plus précisément pour La Croix du Maine, de l'amitié, de cette générosité qui ouvre au lecteur, sur un mode personnel, l'accès à la bibliothèque.

Enfants, pères et livres

De fait, l'amitié et la passation bibliographique, telles que La Croix du Maine les mit exemplairement en récit et en scène,

demeurent au centre de l'entreprise érudite classique. Ainsi, Adrien Baillet, au sixième tome des *Jugemens des Savans*, inclut un curieux opuscule sur les enfants précoces, d'abord publié séparément et initialement destiné à former la préface du recueil bibliographique des *Auteurs déguisés sous des noms étrangers, empruntés, supposés, faits à plaisir, chiffrés, renversés, retournés ou changés d'une langue en une autre* (1690) ; ancêtre des Barbier (1882) et Quérard (1869), cet « appendice » fut abondamment augmenté et commenté par Ménage et par La Monnoye lors de multiples rééditions.

Au premier abord, le recueil de vies, le plus souvent brèves, d'enfants-prodiges consacrant leurs efforts à l'élaboration d'ouvrages savants et à l'apprentissage des langues mortes semble peu approprié à fournir une bonne préface à une bibliographie : pas de sources ni de remerciements, mais la difficile cause rhétorique de la précocité de Jérôme de Lamoignon, dont Baillet, Bibliothécaire de la librairie paternelle, est le précepteur. Éloge obligé du fils du protecteur ? Artifice rhétorique pour dresser le portrait du bon étudiant ? Le motif récurrent de l'enfant bibliographe dans le *Polyhistor* de Morhoff ou la *Bibliotheca eruditorum praecocium* de Klefeker (1717) interdit telle rapidité d'interprétation. Placé en amont du traité restituant le nom des auteurs et la propriété des textes, le recueil *Des Enfants rendus célèbres par leurs études* précède essentiellement et symboliquement la bibliothèque. Il peut en effet se lire non pas comme l'argumentaire d'un Ancien plaidant pour l'éducation classique, mais comme la répétition, litannique, de scènes de passation.

Sur le modèle de l'adoption intellectuelle ou sur celui de l'éducation paternelle, la collection adopte ainsi, comme

premier lieu des mini-bio-bibliographies qui vont suivre, la formation du prodige et sa reconnaissance. Jouant sur les mots « paraître », « connaître » et « mettre en lumière » — qui évoquent tout autant la publication que la rencontre en société —, tout comme l'avait fait La Croix du Maine, Baillet introduit ses petits érudits par leurs livres. Or, c'étaient justement leurs publications précoces qui les avaient en premier lieu introduits auprès du cercle des lettrés. L'écriture bibliographique reproduit donc, dans le théâtre du livre, la scène première d'entrée en littérature : elle présente ses auteurs comme eux-mêmes furent présentés au monde des lettres. Ainsi, de manière remarquable, le jeune Jérôme Bignon, « adopté » par l'aïeul du dédicataire du traité, Jérôme Bignon, est adopté auprès de la société des lettres et il gagne l'amitié des savants en une scène dont le modèle pourrait être celui d'une réception à la Cour :

C'est ce Grand homme, Monsieur, que vous pouvez compter aujourd'hui parmi vos illustres Ancêtres, par une espèce d'adoption, qui l'a porté à considérer la famille de feu Monsieur le Premier Président votre Aïeul comme la sienne propre, et qui a obligé Monsieur le Premier Président de le proposer à Monsieur l'Avocat Général votre Pere comme l'objet perpétuel de sa vénération et de ses études, et comme l'unique Modèle qu'il devoit suivre dans l'administration d'une Charge qu'il avoit si dignement exercée.

Vous avés souvent oui dire à Monsieur votre Pere que Monsieur le Premier Président ne croyoit pas pouvoir rendre un meilleur service à sa Postérité qu'en tâchant de perpétuer dans sa famille de meubles qu'il estimoit les plus précieux de sa maison, savoir sa Bibliothèque et le Tableau de Monsieur Bignon, afin que la vûe du Tableau fût un aiguillon perpétuel pour y faire cultiver la vertu et la science, et que l'usage de la Bibliothèque en fournît les moyens. [...] (Baillet, 1688, p. 142)

La fidélité familiale à la mémoire de Bignon fait filiation, à travers un portrait qui atteste de la présence du souvenir, et à travers la bibliothèque, objet transmis tant comme « meuble » que comme savoir. Cette mise en dynastie se poursuit par les enseignements du père du dedicataire, que le jeune garçon « a souvent ouï dire » que son premier devoir était la « perpétuation » de la mémoire savante. Continuons : c'est à la « Postérité », dans les deux sens du terme — son fils mais également les futurs savants —, que s'adresse Monsieur de Lamoignon en son exhortation au service de la mémoire. Le legs de la bibliothèque a fondé une famille, non pas sur le lien du sang mais sur celui de l'étude. Confiant au lecteur le catalogue commenté des œuvres de cette bibliothèque, par la médiation du dedicataire, Adrien Baillet définit son public comme la postérité de Lamoignon et l'inclut dans cette filiation symbolique. En effet, le dedicataire est le premier lecteur d'une série orientée vers l'avenir et vers la répétition, ou selon le mot de Baillet la « perpétuation » de cette légation. En publiant l'ouvrage, le bibliographe élargit à tout savant la destination du don premier de Bignon. L'amitié est alors devenue une famille, tout comme Bignon avait « adopté » Lamoignon, se faisant « l'ancêtre » d'une lignée de lecteurs.

Or, l'éloge du jeune Lamoignon, prodige d'érudition, entre en résonance avec cette série de passations que symbolisent la bibliothèque puis la bibliographie. Immédiatement après l'ouverture dédicatoire qui constitue la lignée des lecteurs, Baillet cite les premières publications érudites du légateur, le Président Bignon, lui-même enfant prodige en son jeune âge. Ouvrages de compilation savante portant sur les sciences ecclésiastiques du commentaire, du droit de l'Église et sur les antiquités classiques, les titres font de l'enfant-ancêtre un

« antiquaire » qui s'occupa, depuis sa bibliothèque, de transmettre le patrimoine savant qui lui était parvenu. La mise sous presse et la circulation de ses traités inaugurent la scène préfatiale de passation : la publication crée le public et, par là, la reconnaissance tout comme la filiation. L'enfant est publiquement reconnu par l'assemblée des savants, dont les noms sont autant d'entrées dans le traité bibliographique qui suit : l'hommage que rendent au jeune érudit ses aînés, eux-mêmes reconnus par le cercle des gens de Lettres, lui confère légitimité scientifique et... statut d'ancêtre.

Dès l'âge de dix ans il donna au Public des essais de son érudition qui lui firent mériter dès lors la qualité d'Auteur. C'est une *Chorographie, ou Description de la Terre-Sainte*, qui fut une bonne preuve de la connoissance qu'il avoit déjà de l'Histoire, de la Géographie, et de l'Ecriture Sainte. Il n'en demeura point là, et l'on fut surpris de voir trois ans après paroître deux autres Ouvrages de sa composition, dont l'un étoit un *Traité des Antiquités Romaines*, et l'autre un *Traité Du Droit et de la manière d'élire les Papes*. ces Ouvrage achevèrent de le faire connoître à tout ce qu'il y avoit de Personnes habiles et considérables dans la France. Chacun s'avança et se pressa pour avoir réciproquement l'honneur d'en être connu, et sur tout les Savans âgés, qui croyoient n'avoir plus guères à vivre, se hâtèrent de lui offrir leur amitié, en lui demandant la sienne. On vit au nombre de ces derniers le célèbre Scaliger, Mr Casaubon, Mr le Févre, Mr Pithou, Mr de Thou, Mr le Cardinal du Perron, Mr Leschassier, Mr de Sainte-Marthe, Mr Marion, tous grands Personnages dont la plupart étoient encore plus avancés en âge que Monsieur son Pere. N'oublions pas le Pape Paul V. qui ayant appris à Rome quel Enfant c'étoit que le jeune Monsieur Bignon, voulut honorer son érudition et sa vertu d'un témoignage glorieux, et le fit assurer de l'affection toute particulière que Sa Sainteté avoit conçûe pour lui. (Baillet, 1688, p. 143)

Les « Personnes habiles et considérables » s'assemblent autour de l'enfant savant, accourant comme des Rois pour saluer un jeune messie. Or, ils ne lui offrent pas leur approbation : ils établissent une relation « réciproque », offrant et demandant une « amitié ». Renversant la hiérarchie de l'âge comme celle du rang, l'érudition crée le cercle des studieux, qui se reconnaissent et s'estiment entre eux. La liste de noms est alors bien plus que l'accumulation de recommandations académiques : elle indique l'adoption du nouveau savant, de ce « dernier » de la famille, dans la communauté des gens de Lettres. Enfin, le cercle, national et séculier à son début, s'élargit en universelle éternité lorsque le Pape Paul V fait savoir son admiration pour Bignon. La « gloire » est alors conférée par le « témoignage » public, statut en soi d'une reconnaissance de type paternel : les Pères, les grands-pères, le saint Père adoptent le jeune homme tout en s'inclinant devant lui.

Né dans la bibliothèque, où sa mémoire se perpétue sous la forme du portrait transmis de génération en génération par sa famille d'adoption, Bignon est non point l'élève mais l'ami des *savans*. Une seconde scène de reconnaissance clôt le roman de la parution publique de l'érudit, toujours au milieu des livres : elle confirme, cette fois comme anecdote, l'appartenance de Bignon à la dynastie des savants :

Mais vous ne serez sur tout point fâché d'apprendre l'occasion qui le fit connoître au Pere Sirmond qui avoit alors plus de 40 ans, et qui n'avoit commencé que depuis peu de tems à faire rouler les Presses sur ses Ouvrages. Ce Pere étoit dans la boutique de Cramoisy, qui avoit succédé à Nivelles, discourant avec le Libraire sur quelque matière de Livre, et il y avoit de l'autre côté de la boutique un jeune Garçon qui feuiltoit et lisoit, lorsqu'un homme de la connoissance du Pere Sirmond ayant apperçu ce Pere en passant dans la rue, entra dans la

boutique pour lui proposer quelque difficulté dont il souhaitait l'éclaircissement. Le jeune Garçon ayant entendu la question, s'approcha, et y répondit avec tant de présence d'esprit, tant d'érudition, de suffisance, et de modestie en même temps, que le Pere Sirmond en fut extraordinairement surpris, et après avoir demandé son nom, il s'en retourna chés lui tout rempli d'étonnement. Quelque tems après ayant eu occasion de voir Mr Le Fèvre qui fut depuis Précepteur du Roi Louis XIII. après Mr. des Yveteaux, il lui fit part de cette aventure, ajoutant pour lui causer plus d'admiration, que le jeune homme dont il lui parloit ne lui avoit point paru avoir plus de *quatorze* ans. Mr. Le Fèvre lui laissa tout dire, puis il lui répondit : *Quoi, mon Pere, vous êtes le seul des Savans à qui le jeune Bignon ne soit pas connu ? Vous ne vous êtes pas trompé de beaucoup dans la conjecture de son âge : c'est un Vieillard de douze ans, c'est un Docteur consommé dans l'enfance. Si nous vivons et lui aussi, nous le verrons infailliblement le Maître des plus doctes et des plus sages de notre siècle.* (Baillet, 1688, p. 143-144)

Les deux personnages sont présentés symétriquement : un savant « âgé » — Baillet dit « plus de 40 ans »... — qui commence à peine à publier rencontre un enfant prodige — auteur de « quatorze » ans —. La répétition du « quatre » dans « quarante » et « quatorze » accentue la ressemblance entre les deux héros. Les détails s'accumulent pour assurer, par effet de réel, l'authenticité de l'anecdote : noms propres de personnes (Cramoisy, Nivelles, Yveteaux, Le Fèvre), indication de lieu (la librairie), ajouts de témoins prestigieux, invocation du nom du roi, tout concourt à établir la véracité de la rencontre. La promesse finale, rapportée telle une prophétie au style direct, clôt la scène de reconnaissance en l'explicitant : l'ami du Père Sirmond lui confirme la reconnaissance de l'enfant-vieillard, jeune par ses années et sage par son érudition.

De fait, l'anecdote se construit comme un récit de conversion, prenant place au sein des livres : le Père Sirmond

pose une question à un adulte pour en recevoir la réponse de la bouche d'un enfant, « demande le nom » et, « extraordinairement surpris », s'en va « plein d'étonnement ». Or, cette scène raconte une admiration au sens propre : le savant est frappé, perplexe, sans mot devant la science de Bignon. Son silence comme la force de l'impression reçue par l'érudit font de cette rencontre un petit miracle, attesté par les détails précis donnés en introduction, lors de la situation narrative. Le dialogue importe peu : résumé en un résumé allusif, il n'est pas l'objet du récit. Car c'est la stupéfaction du Père Sirmond et non le contenu des réponses de Bignon qui constitue l'acte de reconnaissance. En un second temps, le savant déjà reconnu répand la nouvelle de cette rencontre, de la naissance d'un nouvel érudit et du prodige de son jeune âge. En un retournement spirituel, Baillet introduit une dernière confirmation par Le Fèvre, qui sous couvert de moquer l'ignorance de Sirmond — « quoi, vous seriez le seul des savants... ? » — répète la grandeur de la renommée du précoce érudit tout en rappelant la nature érémitique du vrai savoir : Sirmond n'est pas un mondain et ne sort qu'en librairie. Véritable érudit, il ne pouvait être au fait des rumeurs que le Tout-Paris fait circuler. Cette dernière réplique renvoie en une même catégorie les deux personnages principaux : par leur exceptionnel dévouement à la science, ils sont tous deux hors du monde des conversations vaines. Enfin, le mot de Le Fèvre amène une gradation dans l'éloge : l'âge du héros passe de Quatorze à Douze et la dernière phrase, en forme de prédiction, ouvre sur la Postérité de l'enfant.

« et tous ceux qui l'entendaient étaient stupéfaits de son intelligence et de ses réponses »

Le récit premier de la précocité de Bignon et de son adoption symbolique par un « Père » se lit comme une parabole. L'âge de douze ans, mis en avant par Le Fèvre dans sa correction de l'estimation proposée par Sirmond, est également mis en avant dans l'économie de l'anecdote, placé comme confirmation du miracle de l'érudition : en fin de la narration et en ouverture de la prédiction. Or cet âge est celui du Christ lorsqu'il échappe à la surveillance de ses parents pour siéger au sein des Docteurs à Jérusalem :

Ses parents se rendaient chaque année à Jérusalem pour la fête de la Pâque.

Et lorsqu'il eut douze ans, ils y montèrent, comme c'était la coutume pour la fête.

Une fois les jours écoulés, alors qu'ils s'en retournaient, l'enfant Jésus resta à Jérusalem à l'insu de ses parents.

Le croyant dans la caravane, ils firent une journée de chemin, puis ils se mirent à le rechercher parmi leurs parents et connaissances.

Ne l'ayant pas trouvé, ils revinrent, toujours à sa recherche, à Jérusalem.

Et il advint, au bout de trois jours, qu'ils le trouvèrent dans le Temple, assis au milieu des docteurs, les écoutant et les interrogeant ;

et tous ceux qui l'entendaient étaient stupéfaits de son intelligence et de ses réponses.

À sa vue, ils furent saisis d'émotion, et sa mère lui dit : « Mon enfant, pourquoi nous as-tu fait cela ? Vois ! ton père et moi, nous te cherchons, angoissés. »

Et il leur dit : « Pourquoi donc me cherchiez-vous ? Ne saviez-vous pas que je dois être dans la maison de mon Père ? »

Mais eux ne comprirent pas la parole qu'il venait de leur dire. (Luc, 2, 41-50)

Tout comme Sirmond restera « étonné » devant « tant de présence d'esprit, tant d'érudition, de suffisance, et de modestie en même temps », « ceux qui l'entendaient [Jésus] étaient stupéfaits de son intelligence et de ses réponses ». Ils sont alors « saisis d'émotion », ainsi que le Sirmond quittant la scène, bouleversé, sans parler ni rien acheter.

Plus loin, à propos de Camille de Letellier de Louvois, Baillet construit une narration complète, suivant le même modèle évangélique. Faisant répondre un enfant aux Académiciens comme le Christ répondit aux Docteurs, Baillet célèbre à l'envi l'admission de l'enfant au Sanhedrin de l'Académie, de la Bibliothèque du Roi ou... de la liste bibliographique. Ici encore, le jeune savant est un « Abbé de douze ans », dont l'âge est mentionné, en caractères italiques, au début et à la fin de l'unité narrative. Il « étonne » un public composé des plus grands savants et surtout des esprits les plus « Difficiles » et les moins bien disposés à l'admiration. Leur conversion n'en est que plus spectaculaire : ils sortent du tribunal où ils siégeaient « bien heureux de pouvoir recouvrer la parole pour publier leur admiration » et vont « raconter la surprise et le contentement qu'ils ont eu de se voir désarmés ». Déclinaison narrative du personnage du Père Sirmond, les Académiciens forment une assemblée des docteurs, au sens littéral, et ils mettent à l'épreuve le jeune Letellier. Leur joie à se voir défaits emprunte l'adjectif religieux de « bien heureux » : ils naissent à eux-mêmes comme en une conversion.

[Camille Letellier de Louvois] Nous les embarrasserions [les ennemis de l'étude précoce] du spectacle nouveau que l'on vient de nous donner dans la Bibliothèque du Roi, où les Belles Lettres semblent enfin être remontées sur leur trône en la personne d'un jeune et illustre Abbé de *douze* ans. Le public a

reçu avec étonnement les preuves éclatantes qu'il lui a données d'une littérature fort avancée, mais en même tems fort solide et soutenuë sur d'excellens fondemens. On avoit choisi pour être les Temoins et les Juges d'une érudition si extraordinaire la Fleur des Savans et l'Elite des Gens de Lettres répandus dans Paris, c'est-à-dire, tous Gens difficiles dans leur goût, peu accoutumés à l'indulgence, bien résolus de ne se point laisser imposer ni par la naissance du jeune Abbé, ni par sa qualité glorieuse de Bibliothécaire du Roi, ni par le grand nom d'un Premier Ministre qui honorait l'Action de son Fils de sa présence. Vous savés, Monsieur, [...] qu'on ne fit point de grâce à l'illustre Répondant, et que les plus critiques d'entre les Savans qui y étoient entrés dans la résolution de n'y rien admirer, en sortirent tout interdits, bien heureux de pouvoir recouvrer la parole pour publier leur admiration. [...] Mr. l'Abbé de Louvois avoit pour agresseurs les plus doctes et les plus aguerris d'entre les Prélats et les Magistrats ; et personne ne peut mieux qu'eux raconter la surprise et le contentement qu'ils ont eu de se voir désarmés avec tant de force, tant d'adresse et tant d'honnêteté par un Enfant de *douze* ans.

Pour donner à la parabole plus d'intensité dramatique et pour souligner la dimension miraculeuse de l'épisode, Baillet décrit le « miracle d'érudition » comme un combat contre les infidèles. Les « ennemis » de son sujet (l'étude précoce) sont défaits par un enfant, comme les incrédules par le martyr d'un jeune saint. Le registre judiciaire des témoins, juges et magistrats établit un parallèle entre l'examen scientifique et le tribunal, tandis que les « ennemis aguerris » se trouvent finalement « désarmés » malgré leur « résolution ». Or le héros de la narration n'est pas seulement savant : il est le bibliothécaire du roi. Baillet, lui-même, est le bibliothécaire de Lamoignon. Et les bibliographies (et catalogues) de l'époque s'intitulent volontiers « Bibliothèques ». Voici donc que le narrateur se laisse entrevoir derrière le personnage du jeune récipiendaire, alors même que son dédicataire, le fils du Président Lamoignon, est

lui-même invité à se reconnaître en ces exemples d'enfants-prodiges.

L'amitié des gens de Lettres

Le jeu de miroirs et de renversements, qui célèbre tantôt la science du disciple et la conversion du maître et tantôt la révélation du disciple à soi et la sagesse de son maître, redouble le motif de la réciprocité de l'échange savant. Retournement des retournements, le livre savant crée un espace où fils et pères se retrouvent, également émerveillés. En un écho de l'amitié bibliographique qu'évoquait déjà La Croix du Maine, la relation que nouent ces pères et fils spirituels est, chez Baillet, égalitaire et mutuelle. En effet, la reconnaissance et l'amitié de l'aîné sont racontées comme une conversion dans les deux paraboles consacrées à Bignon et à Letellier : l'enfant leur révèle ce qu'ils cherchaient en s'adonnant à la science. Dans les deux cas, l'enfant répond à la question jusque là restée sans réponse. Or, en pays de bibliographie, dans la cité des hommes, l'enfant reçoit également réponse de son « père » spirituel. Ainsi, au lieu de l'énigmatique prophétie du jeune Jésus, annonçant sans être compris qu'il est le Fils de Dieu, l'anecdote savante se clôt en une reconnaissance communautaire et symétrique. En une réciprocité fraternelle, les grands esprits se révèlent et se convertissent mutuellement. Le jeune âge renverse certes la hiérarchie, il n'implique pas pour autant l'idolâtrie du prodige. Et, de fait, passé la rencontre et l'« extraordinaire » surprise, l'enfant n'est plus qu'un auteur : un vieillard au mieux, presque un mort si nous suivons les catégories de Baillet !

En de multiples scènes dramatiques, Baillet se plaît à évoquer l'adoption d'un jeune savant par un maître, mais c'est pour dire non pas la sainteté christique du personnage enfantin mais la profonde rencontre des cœurs épris de science. Autour de la figure de l'enfant bibliographe, se racontent ainsi à la fois la passation des savoirs et le dépassement des générations : la reconnaissance, narrée comme une passion amenant surprise et larmes, devient, dans l'échange de la conversation, une amitié. Dès lors, la scène de rencontre entre le jeune savant et l'érudit confirmé prend valeur de déclaration ; elle se répète à l'envi dans le recueil de Baillet, où le bibliographe en dépeint l'exaltation pour célébrer la puissance révélatrice. Toujours, il insiste dument sur la réciprocité de la conversion et sur la constitution d'œuvres nouvelles que permet cette reconnaissance première. Le jeune érudit est tout autant éclairé par l'échange que son aîné. Ainsi, Baillet décrit comme une passion spirituelle et une rédemptrice la rencontre de Daniel Heinsius et Joseph Scaliger à Leyde, pour ne prendre qu'un exemple parmi cent :

Au bout d'un an et demi on le fit passer à Leyde, où il employa encore à l'étude du Droit un an entier, pendant lequel il voulut lire les Livres de Platon, d'Aristote et de leurs Interpretes, au lieu de faire son devoir. Ce qu'il fit de meilleur dans cette Ville, fut de s'insinuer chés Joseph Scaliger, à la conversation duquel il reconnoissoit depuis être redevable de toute sa capacité. Ce grand homme lui fit tant d'amitiés et tant d'ouvertures, qu'il s'accoutuma peu à peu à l'aller voir tous les jours. Jamais il n'en revenoit que transporté d'une joie qui ne se dissipoit souvent que par des larmes, et toujours animé d'une nouvelle ardeur pour l'étude. Le désir d'enchérir encore sur ce que Scaliger exigeoit agréablement de lui, le fit bientôt renoncer à tous ses passe-tems, et à passer les nuits à veiller sur les Livres. (Baillet, 1722, p. 139)

Enfant élu de la science philologique, Daniel Heinsius ne s'intéressait pas au Droit et son personnage est d'abord présenté comme le passif objet des aspirations de ses parents, sans autonomie, ballotté d'une ville l'autre : il est l'objet du verbe principal de la première phrase de l'épisode, où « on le fit passer ». Il n'a qu'un désir propre, mais désordonné et rebelle : celui de la lecture des Anciens. Là, en cette occasion, il devient sujet du verbe (« Il voulut », puis « il fit ») et commence une carrière qui ne se réalise qu'avec la protection d'un maître. C'est le nom de Joseph Scaliger, savant hautement reconnu et qui enseignait à Leyde depuis 1593, qui fait basculer le récit : d'un coup, voici le personnage de Heinsius transformé. Il se dit « redevable » de sa conversation, tandis que le narrateur évoque les « ouvertures » et « amitiés » du maître. Voire, cette familiarité est si profonde qu'elle « transporte » le jeune homme en une exaltation proche de l'extase, et lui procure « une joie qui ne se dissipoit souvent que par des larmes ». Révélé à lui-même par Scaliger, Heinsius « enchérit » et se fait savant, loin des distractions mondaines (« passes-tems ») et sans égard pour le sommeil nocturne.

Or, transcendant la mort et le passage des générations, l'amitié du maître et du disciple se lit dans l'œuvre continue et continuée qu'ils assemblent. Elle se dit et reconnaît dans la vignette narrative de la rencontre entre un vieil homme et un enfant éveillé. De fait, cette scène est au fondement même du projet bibliographique tel que l'initiait La Croix du Maine. Le bibliographe, récipiendaire et gardien de la bibliothèque, est l'enfant d'une scène infiniment répétée de légation. Ainsi, parlant de Jaques Tahureau, le bibliographe se désolait de ne l'avoir pas connu personnellement et disait réparer par une notice mémoriale le défaut du temps :

Jacques Tahureau [...] Je n'ai point eu ce bien que de le voir ou cognoître, car lorsqu'il mourut j'étois en trop bas âge : mais j'ai entendu de ceux qui l'avoient vu, que c'étoit le plus beau gentilhomme de son siècle, et le plus adextre à toutes sortes de gentillesse. (La Croix du Maine, 1969, vol. 1, p. 434)

Les multiples rencontres avec les auteurs, avec leurs manuscrits ou avec leurs amis, qui scandent la bibliographie de La Croix du Maine, se comprennent ainsi comme une litanie de passations, lesquelles constituent et légitiment le projet bibliographique. Récipiendaire et continuateur, l'enfant est comme le bibliographe, à la lisière de la réception et de la tradition. Sa présence comme emblème et comme personnage transforme alors la chaîne des transmissions bibliographiques : jeunesse éternellement renouvelée du savoir, il représente non seulement la continuité dynastique de familles intellectuelles mais également leur pérenne mémoire.

Parce qu'il y est question de tradition, de transmission d'un héritage, de reconnaissance de légataires et de passations, bibliographie et filiation font de fait fort bon ménage... Tandis que les amis de La Croix du Maine lui fournissent livres, manuscrits ou titres, les personnages de Baillet se partagent en « Pères » et novices. Jouant sur la polysémie de l'adresse à un prêtre ou à un supérieur, dans le milieu ecclésiastique où Baillet situe ses auteurs, la notice bibliographique indiquait déjà dans *Jugemens* l'institution de dynasties spirituelles. Or ces reconnaissances parentales et filiales se continuent, en milieu séculier, par des traditions familiales consacrant une lignée à la compilation de catalogues et répertoires. Est-ce ainsi une coïncidence si les grands bibliographes du XIX^e siècle travaillent de père en fils ? Joseph-Marie Quérard compose ce que son père a commencé d'assembler, Philippe Renouard achève l'œuvre

d'Antoine-Auguste, les Greswell, historiens du livre, travaillent de concert, Olivier Barbier parfait le recueil d'Antoine-Alexandre : les exemples fourmillent de doublets sur les pages de titres, attestant le dévouement bibliographique des fils.

Selon cette perspective, l'écriture séquentielle et morcelée des bibliographies rejoint la collection d'armoiries d'arbres généalogiques et fonde, collectivement, une identité collective et transcendante. Dès lors, dépassant l'anecdote personnelle et la biographie particulière, l'aventure érudite fonde, poétiquement et non seulement idéologiquement, par accumulation de loyautés et reconnaissances, une conscience nationale, unie et non historique. Le succès de ces entreprises défend et illustre la langue française au XVI^e siècle, faisant la part belle à la Pléiade, autre société de poètes. Il célèbrera et accompagnera les appels à une République des Lettres, trans-confessionnelle et trans-nationale. Surtout, après les déchirements de la Révolution, des guerres civiles, de l'Émigration, il restituera l'unité nationale française, elle-même en formation. Pendant que montent l'étoile libérale de François Guizot, puis son gouvernement (1847-1848), les projets bibliographiques pansent les blessures nationales et religieuses, réconcilient protestants et catholiques, ultramontains et gallicans, républicains, bonapartistes et royalistes de tout bord. Dédiées au Roi, les préfaces semblent de fait dédiées à l'élaboration d'une conscience nationale. Ainsi, Quérard place en exergue de *La France littéraire*, une citation de Johnson : « The chief glory of every people arises from its authors », pour continuer par l'éloge du génie national et de l'alchimie bibliographique :

Du sein de la barbarie s'élèvent toujours des hommes supérieurs par la pensée, qui devancent leur siècle, et montrent

aux siècles futurs la route des arts et des sciences, c'est-à-dire de la civilisation : mais la langue qu'ils ont parlée est à eux; les découvertes qu'ils ont faites, sont leurs conquêtes ; c'est seulement lorsque leurs ouvrages ont passé dans toutes les mains, et que la somme de raison qu'ils avaient amassée a été, pour ainsi dire, répartie entre toute la nation, qu'il existe une littérature nationale. (Quérard, 1827, p. IX)

« Lorsque leurs ouvrages auront passé dans toutes les mains » : c'est donc bien la tradition qui fait l'identité ! Avant Renan, et bien loin de la transparence d'une écriture scientifique, dans sa paradoxale situation hors texte et hors littérature, le propos bibliographique fonde le sentiment de reconnaissance, de soi-même comme de sa communauté, sur l'accumulation et le partage des références. Silencieusement et poétiquement, dans la liste de titres, se raconte et se joue un récit de transmission, d'aveux, de filiation et de revendication : bref, une naissance. Mieux, une fondation.

Or, l'ultime épisode est à jamais remis : il est, bien, à jamais celui de la lecture, toujours recommencée, par le « dernier venu » : à l'heure de la réception dernière, le légataire n'est autre que celui qui ouvre la bibliographie, découvre « l'amitié » de son auteur et pourra à son tour transmettre le relais. Ainsi, gardant mémoire de ses passeurs, le genre bibliographique promet la mémoire à sa postérité et continue sa perennité. Telle est, finalement, la valeur philosophale de l'alchimie bibliographique, que de transformer, dans l'acte même de passation, son héritier en légateur.

Bibliographie

- ANDERSON, Benedict. 1983, *Imagined Communities: Reflections on the Origin & Spread of Nationalism*, [S.l.], Random House.
- BAILLET, Adrien. 1688, *Des Enfans devenus célèbres par leurs études ou par leurs écrits. Traité historique*, Paris, Antoine Dezallier.
- . [1685-1686] 1722, *Jugemens des Savans sur les principaux ouvrages des auteurs*, Paris, [Antoine Dezallier] C. Moette.
- . 1690, *Auteurs déguisés sous des noms étrangers, empruntés, supposés, faits à plaisir, chiffrés, renversés, retournés ou changés d'une langue en une autre*, Paris, Antoine Dezallier.
- . 1725, *Jugemens des savans sur les principaux ouvrages des auteurs. Revus, corrigés et augmentés par [Bernard] de la Monnoye*. Nouvelle édition augmentée : 1. De l'Anti-Baillet de Ménage, avec des Observations de M. de La Monnoye ; 2. Des Réflexions sur les "Jugemens des savans" (par le P. Antoine Boschet) ; 3. Des Réflexions sur la "Vie de Descartes par Baillet" (par le P. Antoine Boschet) ; 4. Des Jugemens des savans sur les maîtres d'éloquence par M. Gibert, Amsterdam, aux dépens de la Compagnie.
- BARBIER, Antoine-Alexandre. 1882, *Dictionnaire des ouvrages anonymes*. Sous-titre : "Les supercheries littéraires et les ouvrages anonymes", par Quérard et Barbier. - Refonte de la 2^e éd. du "Dictionnaire des anonymes" de A.-A. Barbier publ. de 1822 à 1827 et des "Supercheries littéraires" de Joseph-Marie Quérard, rev. et augm. par Gustave Brunet et publ. de 1869-1870. Paris : Féchoz et Letouzey.

BURKE, Peter. 2000, « Coping with Gutenberg: the Information Explosion in Early Modern Europe », Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo.

BAUDRIER, Henri Louis et Jules. 1895-1921, *Bibliographie Lyonnaise* : Recherches sur les imprimeurs, libraires, relieurs et fondeurs de lettres de Lyon au XVI^e siècle, Lyon, Louis Brun, 12 vol.

Bible de Jérusalem, trad. collective de l'École biblique et archéologique française de Jérusalem, 2000, Paris, Éditions du Cerf, http://bibliotheque.editionsducerf.fr/par%20page/84/acces_livre.htm

Dictionnaire de L'Académie française, 6^e édition. 1832-1835, articles « Bibliographe » et « Bibliographie ». Base textuelle *Dictionnaires d'autrefois* : <http://artfl-project.uchicago.edu/node/17>

DU VERDIER, Antoine. 1585, *La Bibliotheque D'A. Du V. ... contenant le catalogue de tous ceux qui ont escrit, ou traduit en françois, & autres dialectes de ce royaume, ensemble leurs œuvres imprimees & non imprimees; l'argument de la matière y traictée; ... ou autre chose notable tiree d'aucunes d'icelles œuvres. aussi y sont contenus les livres dont les autheurs sont incertains. Avec Un Discours Sur Les Bonnes Lettres Servant De Preface. Et À La Fin Un Supplement De L'Epitome De La Bibliotheque De Gesne*. Lyon, B. Honorat.

Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une Société de Gens de lettres. 1751-1772, article « Bibliographe ». Base textuelle *Dictionnaires d'autrefois* : <http://artfl-project.uchicago.edu/node/17>

FABRICIUS, Johannes Albertus. 1697, *Bibliotheca Latina sive notitia autorum veterum Latinorum, quorumcunque scripta ad nos pervenerunt*. Hambourg et Leipzig, Christian Liebezeit.

- KLEFEKER, Johann. 1717, *Bibliotheca eruditorum praecocium*,
Hambourg, Christian Libezeit.
- LA CROIX DU MAINE, François Grudé. 1584, *La Bibliothèque du
sieur de la Croix du Maine: qui est un catalogue general...
d'auteurs, qui ont escrit en Francois depuis cinq cents ans &
plus, iusques a ce Iourd'hui*. Paris, A. l'Angelier.
- et Du Verdier, Antoine. [1585] 1772-1773, *Les bibliothèques
françoises de Lacroix du Maine et de Du Verdier, sieur de
Vauprivas, nouvelle édition... augmentée d'un discours sur le
progrès des lettres en France et des remarques historiques,
critiques et littéraires de M. de La Monnoye et de M. le
President Bouhier, de l'Académie Française ; de M. Falconnet
de l'Académie des Belles-Lettres par (Jean-Antoine) Rigoley de
Juvigny*, eds Jean Bouhier, Bernard de La Monnoye, et Jean-
Antoine Rigoley de Juvigny. 5 vol. Paris, Saillant et Nyon.
- , DU VERDIER. 1969. *Les bibliothèques françoises de La Croix du
Maine et de Du Verdier, sieur de Vauprivas: nouvelle édition
dédiée au roi, Revue corrigée et augmentée d'un Discours sur le
Progrès des Lettres en France, et des Remarques Historiques,
Critiques et Littéraires de M de la Monnoye et de M. le Président
Bouhier, de l'Académie Française; de M. Falconet, de l'Académie
des Belles-Lettres*. Par M. Rigoley de Juvigny, Conseiller
Honoraire au Parlement de Metz. Saillant et Nyon, Michel
Lambert, Paris, 1772. Reprint Akademische Druck, Graz.
- MORHOFF, Daniel Georg. 1732, *Danielis Georgii Morhofii Polyhistor
literarius, philosophicus et practicus ... cum accesionibus Joannis
Frickii et Johannis Molleri*, Lubeck, sn, 2 vol.
- PETTEGREE, Andrew. 2007, *The French Book and the European
Book World*. Leiden, Brill.

- QUÉRARD, Joseph-Marie. 1827-1864, *La France littéraire ou Dictionnaire bibliographique des savants, historiens et gens de lettres de la France, ainsi que des littérateurs étrangers qui ont écrit en français, plus particulièrement pendant les XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, Firmin Didot père et fils, [puis] Firmin Didot frères, 10 vol. in 8°, Paris, Firmin-Didot, vol. 1.
- . 1869-1870, *Les Supercheries littéraires dévoilées, galerie des écrivains français de toute l'Europe qui se sont déguisés sous des anagrammes, des astéronymes, des cryptonymes, des initialismes, des noms littéraires, des pseudonymes facétieux ou bizarres, etc., par J.-M. Quérard*. 2^e édition considérablement augmentée, publiée par MM. Gustave Brunet et Pierre Jannet, suivie : 1° du "Dictionnaire des ouvrages anonymes", par Ant.-Alex. Barbier, 3^e édition, revue et augmentée par M. Olivier Barbier,... 2° d'une "Table générale des noms réels des écrivains anonymes et pseudonymes cités dans les deux ouvrages", Paris, Paul Daffis (3 vol.).

Résumé

On parle souvent des recueils de bibliographie comme d'ouvrages sans spécificité d'écriture : on y trouverait des fragments, des références à consulter, et non une poétique du discours savant. On y lit moins souvent encore des récits ! Dans l'imprécision et l'absence de définition générique, le terme « bibliographie » semble être appliqué par défaut, comme une non-détermination : les références seraient accumulées avec un souci de neutralité littéraire et constitueraient un hors-texte, au service des textes, sans écriture. Le lecteur consulterait, sans la lire, la bibliographie pour accéder au texte. Or, une analyse des titres et cohérences de trois grands recueils fondateurs de la

tradition bibliographique en français (*Bibliothèque Française* de François Grudé de La Croix du Maine, 1585 ; *Jugements des Savants* d'Adrien Baillet, 1685 ; *La France Littéraire* de Joseph-Marie Quérard, 1827) fait apparaître poétiques, discours et récits qui s'assemblent en une œuvre collective et mémorielle. Le motif narratif de l'enfant-bibliographe devient alors l'emblème des célébrations bibliographiques de la tradition.

Abstract

One often uses the word "bibliography" as a place-holder term, that could designate a catalogue, a repertory, a description... Even more, bibliographies would be considered as works without a literary coherence nor depth: they would be commodities, gatherings of titles and references meant to be checked or consulted, never read as such. One rarely expects to find a discourse, and even less a narrative in these non-descript collections of fragments. Lacking precision and generic content, the word seems to be used by default, as a non-determination. References would then be collected and delivered with minimal auctorial or stylistic intervention so that they form a non-text, useful for accessing the real texts: those they refer to. One would then be authorized (and supposed) to read through bibliographies without reading them as texts. Now, a careful reading of three seminal bibliographies written for the French literature (*Bibliothèque Française* de François Grudé de La Croix du Maine, 1585 ; *Jugements des Savants* d'Adrien Baillet, 1685 ; *La France Littéraire* de Joseph-Marie Quérard) brings a much more nuanced picture: there is a bibliographical genres, individual bibliographies do deliver discourses, they do tell stories and, joined to each other, they do take part in a collective and memorial project serving the formation and the recognition of cultural identity. The figure of the bibliographer-child can thus be taken as an emblem for the bibliographical celebration of tradition.

L'esthétique loufoque chez Éric Chevillard (incongru, *topoï*, série)

Servanne Monjour

Université de Rennes 2 et Université de Montréal

Longtemps, je me suis couché de bonne
heure sous de vastes portiques que les
soleils marins teignaient de mille feux.

(À la Recherche de la vie antérieure
© Chevillard – tous droits réservés)
Chevillard, *L'Autofictif*, 19 septembre 2009

Si « tout texte est un intertexte » (Barthes, 1973b, p. 1013), Éric Chevillard engage dans chacune de ses œuvres un dialogue déconcertant avec les ouvrages de la Bibliothèque, menant une exploration au second degré de notre héritage littéraire.

« Fictions joueuses » (Blanckeman, 2002, p. 61), ces récits ne réactualisent les codes littéraires que pour mieux les détourner au moyen de la parodie et du pastiche¹, qui élargissent alors leur champ d'action, d'habitude circonscrit à un texte donné (notamment dans la parodie), aux genres littéraires. Indépendamment des procédés de parodie et de pastiche, la transgression des modèles textuels, génériques et littéraires résulte d'une esthétique loufoque propre à l'écriture ludique ou fantaisiste. Cette esthétique apparaît notamment dans trois textes récents d'Éric Chevillard, *Du Hérisson*, *Le Vaillant Petit Tailleur*² et *Oreille rouge*. Tous trois s'inscrivent au sein d'une pratique de détournement générique identique, mais chacun se rapporte à un modèle singulier (respectivement : l'autobiographie, le conte, le récit de voyage), diversifiant ainsi les cibles du loufoque, sans en changer les modalités. Mariages déconcertants, subversion des codes ou encore digressions saugrenues constituent alors autant de manifestations du loufoque. Si ce terme apparaît rapidement dès que l'on aborde l'œuvre de Chevillard, il n'est pourtant pas superflu de s'attarder à le redéfinir, tant il semble s'appliquer aujourd'hui — et parfois à tort — à une multitude d'objets, au-delà du champ littéraire.

¹ Soit « toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire » (Genette, 1982, p. 11) : l'hypotexte subit alors une série de phénomènes d'altération, que l'on peut regrouper en deux catégories distinctes, selon qu'ils relèvent de l'univers diégétique (on parlera alors de *parodie*) ou du style (on parlera alors de *pastiche*).

² Certes, *Le Vaillant Petit Tailleur* renvoie à un hypotexte précis, le conte des Grimm, mais un examen rapide, révélant par exemple la multiplicité des autres contes auxquels il y est fait référence, permet d'élargir la perspective hypertextuelle à une perspective hypogénérique.

Le loufoque, entre rire et folie

L'origine étymologique relativement incertaine du qualificatif « loufoque » ainsi que son usage abusif en ont fait un terme galvaudé, comme en témoignent la multiplicité, voire l'incompatibilité, des synonymes proposés par les ouvrages spécialisés : « fou ; extravagant ; braque ; farfelu ; bizarre ; drôle ; saugrenu ; burlesque » (Rey, 2005c, p. 154)... Si l'on s'en tient à l'essence même du terme, le loufoque résulte de la combinaison de la folie et du rire³, à l'origine d'effets d'étrangeté surprenants. La notion, cependant, se distingue du carnavalesque, né lui aussi de l'association du rire et de la folie, mais selon une logique de renversement (Bakhtine, 1982) du noble vers le trivial, du haut vers le bas, de la dignité à l'obscénité. Alors que le carnavalesque sert d'exutoire à une société très contrainte dans ses traditions et son protocole, le loufoque, au contraire, interroge les aspects et les évolutions de la société à travers un comique mêlé de poésie (un trait particulièrement pertinent chez Chevillard). Le loufoque résulte par ailleurs d'une démarche davantage intellectualisée, dans la mesure où il s'emploie à désacraliser ce qui relève de la *teknè* ou de l'*ars*. Si le carnavalesque privilégie donc le renversement, le loufoque convoque plutôt des associations bizarres et surprenantes — contraires aux normes instituées par la logique commune — à travers des procédés si nombreux et variés qu'il « ne saurait être ramené ou réduit à une rhétorique [...] il vaudrait mieux alors parler d'effet loufoque, d'accident loufoque plutôt que d'un genre en tant que tel » (Mourey, 2003, p. 9).

³ Le rire et la folie constituent les deux termes génériques sous lesquels la notion de loufoque est indexée, dans le *Thésaurus* Larousse de Daniel Péchoin.

On recense chez Chevillard de nombreux procédés générateurs de loufoque, dont cette étude n'entend pas dresser un inventaire exhaustif, mais démontrer plutôt qu'ils résultent d'une pression exercée à l'encontre de modèles culturels, littéraires et notamment génériques, obéissant à une stratégie de détournement. Trois voies majeures se distinguent alors : celle de l'incongru, qui joue particulièrement des procédés de rupture ou d'association ; celle du recyclage des *topoi*, qui s'appuie plutôt sur le principe de transgression ; celle, enfin, de l'écriture sérielle, où le loufoque se fait « exercice d'épuisement » (Jourde, 2003, p. 155). Toutes trois introduisent leur propre mode opératoire, mais savent se conjuguer en favorisant également la création d'agencements hétéroclites visant à « déplacer les identités » (Mourey, 2003, p. 7) des sujets, des objets auxquels elles s'attachent.

« Le mouton à cinq pattes » : du dispositif incongru

Souvent confondu avec le loufoque, l'incongru est à l'origine d'aberrations logiques qui le rapprochent d'une forme de folie douce, tout en créant un effet de surprise doté d'un impact ludique : une incongruité établit une contradiction ontologique dont l'étrangeté fait rire. Cependant, l'incongru marque un effet local bien particulier, alors que le loufoque constitue une esthétique empruntant potentiellement une multitude de voies. Ainsi, l'incongru apparaît comme l'un des principaux vecteurs — peut-être même le principal — de l'esthétique loufoque⁴ au

⁴ Selon Jourde, « le loufoque paraît un bon équivalent [de l'incongru], mais il présente une connotation un peu datée, on a tendance à l'associer au Chat Noir et à Alphonse Allais. En outre, il désigne plus facilement un comportement ou une esthétique qu'un effet rhétorique précis » (1999, p. 30).

travers de ses deux modalités relevées par Jourde, qui œuvrent de concert à la stratégie de détournement générique :

Rupture et association dessinent deux grandes tendances : la rupture fait paraître incongru ce qui vient après elle. L'incongru instaure alors une dynamique de la divergence [...]. L'association hétéroclite au contraire réunit les éléments, et correspond à un mouvement centripète, à un plus grand statisme. Pour la rupture, nous disposons d'une appellation toute prête, c'est le *coq à l'âne*. Pour l'association, on pourrait utiliser [...] la *chimère*. (1999, p. 63)

Si Chevillard développe un rapport impertinent à l'héritage littéraire, la littérature et son pendant l'écriture n'en demeurent pas moins les sujets autour desquels tourne (en rond) chaque texte. La référence littéraire, pour être relevée, ne requiert pas nécessairement un bagage culturel considérable, puisqu'elle renvoie la plupart du temps à nos repères fondamentaux, faisant écho à notre expérience d'écoliers. La cible de l'incongru est alors moins la littérature que la tradition scolaire, dogmatique, potentiellement préjudiciable à la littérature, puisqu'elle n'en présente qu'une acception figée et schématique : « Ne m'avait-on pas appris en effet (et tapé sur les doigts avec cette règle d'or) que l'accent circonflexe de cime était tombé dans l'abîme ? » (*DH*, p. 30) Dans cet amas clichéique, l'adjonction des figures rhétoriques engendre leur littéralisation, « la règle d'or » devenant l'arme d'un véritable châtiment corporel, pour mieux inculquer la leçon mnémotechnique⁵. L'incongru résulte de ce décalage entre le

Il semble cependant qu'aujourd'hui le loufoque soit de nouveau d'actualité. Dès lors, on ne peut que reprendre ce que Jourde pressent : l'incongru peut être théorisé comme un effet rhétorique de l'esthétique loufoque.

⁵ « Le chapeau de la cime est tombé dans l'abîme et celui du boiteux est tombé dans la boîte ».

sens métaphorique préconisé par le langage commun et la resémantisation littérale opérée par le narrateur. S'il arrive que l'incongru touche plus directement la littérature, c'est là encore bien souvent en référence à la tradition, à une littérature institutionnalisée, sans perdre de vue la cible hypogénérique (le récit de voyage) : « Sous Louis XIV, coule la Seine. » (*OR*, p. 76) Si l'auteur transgresse ici le sens commun, c'est avant tout la mémoire de notre « bibliothèque collective » qui fait l'objet d'un détournement parodique. Le célèbre vers d'Apollinaire⁶ est en effet défiguré par un intrus non moins important, comme si un écolier distrait avait amalgamé les leçons d'histoire et de littérature. Ainsi, dans *Oreille rouge*, où l'on observe une tension croissante entre l'occidentalisme du personnage principal et sa quête d'exotisme, cette chimère essentielle, associant deux symboles français majeurs, relève de la mythification de l'Occident par le voyageur.

L'intertextualité devient ainsi facteur d'incongruité, particulièrement lorsqu'elle se double d'une transgression métaletique, engendrant autant de chimères accidentelles :

Sept d'un coup ! bel exploit ! pensais-je, et je me moquai : c'est aussi celui de Blanche Neige ! (*VPT*, p. 233)

On pose [Tom Pouce] dans l'herbe, il s'enfile dans un trou de mulot. Adieu messieurs, et bonne route ! Les deux forains ont beau gratter la terre, le raton est à l'abri au fond de ce terrier. [...] Ses ravisseurs ont abandonné leurs recherches. Une chance qu'ils n'aient pas levé les yeux : Hans-mon-hérisson perché sur son arbre n'eût pas manqué d'exciter leur convoitise. (*VPT*, p. 185)

⁶ « Sous le pont Mirabeau coule la Seine », « Le pont Mirabeau » (Apollinaire, 1912). Il va sans dire que cette institutionnalisation s'est faite aux dépens de l'auteur, qui n'avait sans doute pas prémédité l'enseignement de son œuvre, désormais inscrite au rang des « classiques » de la littérature française.

Qu'elle imbrique les contes de Hans-mon-hérisson et de Tom Pouce, ou assimile le Petit Tailleur à Blanche Neige, l'incongruité résulte souvent de la trahison des hypotextes respectifs. Dans une certaine mesure, ceux-ci sont alors appréhendés comme les parties constitutantes de l'univers générique du conte, et non plus seulement de l'univers fictionnel. Ainsi, la compilation de l'hypotexte et de l'hypertexte, ou de deux hypotextes entre eux, crée un récit chimérique, ponctué d'incongruités que la parodie semble tout particulièrement favoriser.

Contrairement à la chimère, le coq-à-l'âne, accidentel ou essentiel, procède d'un phénomène de rupture, que déclenche par exemple un changement brutal de registre : « Oreille rouge prend le Kapokier et le banco et la pirogue. Il prend le balafon et le bogolan. Il prend l'ordure et l'excrément et la carie dentaire. » (*OR*, p. 73) Le narrateur transgresse ici les champs lexicaux hypogénériques et leurs connotations. Il opère un renversement de type carnavalesque, rompant par une remarque triviale l'exotisme pittoresque, imprégné de termes « couleur locale », qui précède. Pour autant, le rythme ternaire de la première phrase ainsi que l'anaphore « il prend » assurent à l'ensemble une cohésion que seul ce déplacement sémantique trahit.

Parallèlement, on observe un effet loufoque par renversement logique : « J'ai cru aussi que Militrissa me regardait, erreur elle me montrait ses yeux (comme à tout le monde). » (*DH*, p. 147) D'aspect tautologique, le raisonnement du narrateur de *Du Hérisson* s'inscrit au sein d'une relecture *a posteriori* d'événements vécus, comme l'impose le projet autobiographique. L'interprétation fournie alors complète le

portrait à charge de son amour de jeunesse, Militrissa, dont toutes les démonstrations affectives sont reconsidérées comme autant de preuve d'égoïsme — décalage indubitablement abyssal. Dans ses manifestations les plus radicales, cette stratégie loufoque aboutit à des formulations nonsensiques :

Ce nuage de poussière à l'horizon, c'est la cavalerie du vaillant petit tailleur. Cette forme sombre et imposante qui se découpe au loin sur le ciel, c'est le château. Ils se rapprochent. Ils se rencontreront avant la nuit, ayant parcouru chacun la moitié du chemin. (VPT, p. 161)

Chevillard joue cette fois avec deux unités diégétiques propres au conte (la cavalerie et le château), considérées comme les unités logiques équivalentes d'un problème géométrique. Il semble alors que cet excès de rationalisme et l'in vraisemblance ontologique qui en découle cherchent à dénoncer, comme le suggère Anne Roche (2007), non pas tant le conte que sa normalisation structuraliste. Celle-ci, en envisageant le texte comme un système, négligerait en effet sa littérarité — par ailleurs déjà problématique dans le cas du conte populaire.

L'incongru, enfin, favorise l'émergence du motif du bestiaire, omniprésent chez Chevillard, qui crée sans cesse de nouvelles créatures, autant de croisements d'animaux ordinaires ou légendaires, de chimères. Se côtoient ainsi des erreurs de la nature, tels la « chèvre à cinq pattes » (DH, p. 84), assassinée dans la parodie de récit policier de *Du Hérisson*, ou le « mouton à cinq pattes », semble-t-il très apprécié de Chevillard qui l'utilise à la fois dans *Du Hérisson* (p. 84) et dans *Le Vaillant Petit Tailleur* (p. 196), mais aussi des créatures instables, aussi insaisissables que la « grosse chauve-souris, plutôt singe et velue » (OR, p. 130), etc. L'animal perd son essence pour acquérir une seconde nature, toujours étrange, parfois

poétique, souvent a-poétique : « Avec quel naturel, quelle aisance, il emploie maintenant le mot canari dans le sens en usage ici, qui désigne une jarre de terre cuite ronde, à large col, et comme si n'existait plus le petit oiseau jaune ! » (*OR*, p. 131) Rapporté au contexte d'*Oreille rouge*, le déplacement du sens ôte au signifiant sa part d'exotisme tant recherchée par le voyageur, remplaçant le joli « petit oiseau jaune » par une jarre. L'animal, chez Chevillard, n'est jamais ce que l'on croit. Sa nature est propice au renversement. Il n'est donc pas rare que les hiérarchies s'inversent, bouleversant l'« échelle alimentaire », à la grande déception du voyageur désormais privé de safari : « Le mouton s'est tellement répandu qu'il a chassé de leur territoire le lion et le guépard. » (*OR*, p. 91) Le motif du bestiaire ne saurait pour autant se contenter de la configuration chimérique, puisque toutes ces créatures forgent de parfaits comparants, indispensables au traitement loufoque des personnages : « Ses selles sont aussi parfaitement moulées que celles de l'âne et du mouton. » (*OR*, p. 97) Le narrateur rappelle ainsi qu'il existe toujours une part d'animalité en ses (anti)héros, la métamorphose étant parfois totale, comme en témoigne la transformation de l'autobiographe de *Du Hérisson* en orang-outang (*DH*, p. 69-71). Ainsi, obéissant au procédé du coq-à-l'âne, l'animal peut constituer le fondement d'une image incongrue, alors à la base d'une comparaison impertinente. C'est le cas dans *Le Vaillant Petit Tailleur*, où le narrateur se laisse aller à quelques considérations sur le perpétuel mouvement de rotation du poisson rouge dans son bocal :

[le poisson rouge] nous démontre que le néant de toute chose est non seulement habitable mais qu'il n'est pas impossible d'y atteindre une forme de béatitude, laquelle on s'emploiera dès lors à perpétuer en décrivant inlassablement des ∞, épousant

ce mouvement jusqu'à faire corps avec lui puisque ce signe de l'infini figure aussi un poisson, schématique [...]. (VPT, p. 165)

On pourrait certes dire la même chose des moines pour qui chaque jour ressemble à la veille. Mais voici un cloître : □. La méditation des moines doit considérer ces angles, elle est interrompue sans cesse par ces murs et peu à peu elle se structure de manière à tenir dans cette boîte. [...] La plupart des asiles d'aliénés sont ainsi des monastères reconvertis. (VPT, p. 165-167)

Chevillard trouve en la religion une de ses cibles favorites, au détour de ce raisonnement particulièrement impertinent, tant par la différence ontologique du comparant (le poisson) et du comparé (les moines) que par l'usage des symboles travestissant une démonstration scientifique. Les espaces de culte sont ainsi assimilés à des lieux clos, où les esprits (obtus) sont condamnés à suivre un interminable parcours conduisant tout droit à la folie. Le sort du poisson semble même préférable à celui du moine, dont le cheminement (intellectuel) subit maintes interruptions. L'incongru maltraite donc systématiquement l'identité des sujets, des objets, par des phénomènes d'association ou de rupture impertinentes, à l'origine d'un indéniable effet de surprise. Ce même principe de déplacement des identités constitue d'ailleurs le moteur d'une seconde voie du loufoque, qui se concentre sur les *topoi*, où il est cependant davantage associé au principe de détournement générique.

Placer « l'aiguière » : de l'art du topos

Parallèlement à l'élaboration de ces images incongrues, Chevillard instaure un jeu transgressif sur les clichés et *topoi* littéraires, auxquels il applique un mouvement paradoxal de

reconnaissance et de distanciation, à l'origine d'une charge loufoque clairement métalittéraire. Mais loin de n'être que les objets du loufoque, clichés et *topoi* sont susceptibles d'en devenir les vecteurs, dans la mesure où ils instaurent une polyvocalité confinant parfois à la schizophrénie. En effet, que l'on considère le narrateur, les personnages principaux ou secondaires, chaque voix a tendance à se dissocier pour assumer de multiples discours, parfois discordants, mais toujours préconçus. On recense différents procédés de détournement stylistique ou diégétique des *topoi*, qui interrogent d'une manière ou d'une autre la notion de genre, généralement pour la dynamiter.

Dans *Du Hérisson, Le Vaillant Petit Tailleur et Oreille rouge*, chaque hypogénre se montre, d'un point de vue diégétique, propice au développement des stéréotypes génériques. À cet égard, l'exemple des personnages-types est particulièrement éclairant :

La princesse lui plaît, jolie fille aux larges prunelles sombres, aux cils longs et soyeux, au cou flexible portant haut sa tête menue et délicate, aux quatre pattes fines et fragiles, au pelage fauve, il la veut pour épouse en dépit des rumeurs absurdes qui courent sur son compte et dont il préfère rire, ne va-t-on pas jusqu'à prétendre qu'elle se transforme en biche toutes les nuits ? (*VPT*, p. 163)

Le renversement progressif du cliché s'opère selon une structure dégénérative en trois temps. Tout d'abord, s'acquittant d'une description quelque peu mécanique, le narrateur engage la reconnaissance de l'univers des Grimm et vante les attraits de la princesse : c'est en effet un *topos* du conte, la princesse, en sa qualité de « récompense » du héros, se doit d'être belle. Une fois son lecteur confortablement installé

dans une atmosphère diégétique et stylistique familière, le narrateur glisse quelques éléments dissonants, les « pattes » et le « pelage », qui rompent la dynamique du cliché, encourageant à redéfinir le sens hypogénérique de la phrase. Il est vrai qu'à la relecture, le terme « fille » mis à part, chaque signifiant peut désigner bien d'autres choses qu'une princesse (« prunelles ; cils ; cou ; tête »)... Partant de cette ambiguïté sémantique, Chevillard développe alors, comme souvent, un micro-récit qui à la fois brise le cliché précédent, encourage une resémantisation d'un ou plusieurs termes et crée un nouvel embryon diégétique. Ainsi dépouillé de ses caractéristiques génériques, le personnage-type de la princesse subit un déplacement d'identité à l'origine de l'effet loufoque.

Si, dans le cas présent, le *topos* constitue un élément de reconnaissance générique détourné et ruiné par une stratégie loufoque, il peut, à l'inverse, conclure une unité diégétique dont il rompt cette fois lui-même la dynamique, soit que ce cliché se révèle impertinent, soit qu'il s'inscrive en porte-à-faux vis-à-vis de ce qui le précède. Cette intervention impromptue génère alors l'effet loufoque :

À 5 h 45, l'appel à la prière interrompt le cours de ses rêves. Oreille rouge se dresse, se tend. C'est beau dans le silence, puis, dès la troisième nuit, non moins pénible qu'une cloche. Cependant, juché sur une palissade derrière la Résidence et s'égosillant fièrement, qui le réveille finalement pour de bon ? Encore et toujours cet abruti d'ancêtre gaulois. (OR, p. 59)

Oreille rouge, récit où les clichés et *topoi* s'enchaînent, s'interrompent et finalement s'annulent, présente une manifestation extrême de ces successions impromptues. Dans le passage cité, sur le *topos* exotique qu'incarnent la religion et les coutumes musulmanes se greffe le motif du coq, symbole

d'une mythique France rurale. Ainsi, les *topoi* hypogénériques sont invalidés par une seconde catégorie de références, selon une logique spéculaire : l'Afrique n'est racontée à travers le filtre des stéréotypes que dans la mesure où l'Occident est à son tour conditionné par ses propres clichés.

D'un point de vue plus stylistique, le *topos* agit de manière à établir un déséquilibre entre les composantes textuelles. Similaire au principe de travestissement décrit par Genette (1982, p. 29), l'inadéquation du style à la diégèse semble ainsi constituer le principal moteur loufoque de *Du Hérisson* et permet le développement d'une réflexion générique comique, envisageant tout à la fois les pôles de la création et de la réception du texte autobiographique :

Or ces mêmes doigts soudain désarment et se posent sur mon sexe, et mon corps rompu par les quatre-vingt-quatorze courbatures de la station assise, corseté d'impuissances laborieusement acquises, vient au monde enfin, c'est un beau garçon, il respire. De très nombreuses pages de *Vacuum extractor* relateront nos étreintes, que nos chers parents liront en regardant ailleurs car les plus intimes détails ne seront point omis et les façons dont on s'y prend pour que mon sexe entre dans le sexe de Méline y seront décrites de manière à entretenir à chaque fois un certain suspense. (*DH*, p. 1999)

Le loufoque contamine ici le motif de l'aveu sexuel⁷ à travers une amplification extrême du détail, davantage digne d'un

⁷ « L'aveu sexuel dans l'autobiographie ne saurait se comprendre que lié à la répression sexuelle et à son intériorisation par l'éducation, c'est-à-dire lié à l'un des aspects de la constitution de la "personne" bourgeoise. [...] Ce qui importe dans l'aveu, bien plus que la chose avouée, c'est l'acte d'avouer » (Lejeune, 2008, p. 41). Si l'on s'accorde avec Lejeune, il n'en demeure pas moins que certains autobiographes font de l'aveu sexuel l'unique matériau narratif (et l'unique intérêt) de leur texte. L'aveu sexuel devient ainsi un argument de vente, bien plus qu'un acte de transgression : certains aveux sont davantage motivés par le goût du scandale — assurant à l'ouvrage une

rapport de police que d'une confession intime. Le narrateur évacue en effet progressivement tout affect pour assimiler la relation amoureuse à l'acte sexuel, lui-même réduit à une mécanique. Faute de parvenir, au terme d'un long processus d'anamnèse, au dévoilement de soi, le narrateur dévoile sa stratégie d'écriture. Paradoxalement, l'exigence de sincérité demeure intacte, mais se trouve déplacée du cadre personnel au cadre éditorial, pour faire écho à certaines dérives du tout-venant autobiographique contemporain, où « l'extimité » (Colonna, 2004, p. 13) de l'écrivain en quête de succès n'a d'équivalent que le voyeurisme du lecteur, qui lui-même « en veut pour son argent ».

Cas particulier de rupture stylistique, le métatextuel dénotatif⁸ se révèle, par son caractère transgressif, un moyen particulièrement efficace d'établir ce décalage propre au loufoque : « Tôt ou tard dans ce contexte, il faudra placer le mot *aiguière*, c'est tout ce que je sais. Une sorte de vase verseur, une carafe précieuse, je crois. Écoutez, j'en mets deux sur chaque table, et on n'en parle plus » (*VPT*, p. 242-243). La dénudation du procédé littéraire qu'induit le métatextuel dénotatif rompt l'illusion romanesque, substituant à l'univers merveilleux du conte le respect des normes du genre, alors décrit comme un système où l'on replace selon un agencement préconçu une

publicité non négligeable — que par militantisme, par la volonté de réagir contre une tendance puritaine de notre société contemporaine. L'aveu, le scandale, le secret, ingrédients des autobiographies à succès, sont sans doute les clichés autobiographiques avec lesquels Chevillard joue le plus.

⁸ Tel que défini par Bernard Magné, le métatextuel renvoie à tous les « moyens [dont] un texte dispose [...] pour assurer dans son corps même la désignation de tout ou partie de ses mécanismes constitutifs » (1986c, p. 77). Le métatextuel dénotatif désigne alors les moyens explicites d'auto-référentialité, à l'inverse du métatextuel connotatif.

série d'éléments donnés. Ainsi, dans la mesure où elle résulte d'une anticipation du narrateur, la dénudation vise la production d'un effet loufoque tout autant qu'elle dénonce la codification et la fixation du genre — menant inévitablement à son usure — par une autorité quelconque. Qu'il soit donc l'objet ou le vecteur du loufoque, le *topos* joue un rôle de premier ordre au sein d'une réflexion métalittéraire en démontrant à quel point le principe de genre sous-tend des schèmes qui orientent l'horizon d'attente et déterminent la lecture. Il déborde ainsi bel et bien le cadre ludique dans lequel on voudrait parfois l'enfermer et démontre le poids des filtres constitués par l'héritage culturel et littéraire sur les instances de la création comme de la réception.

« Cent défis et exploits nouveaux » : de la « loi des séries »

Parallèlement, ou le plus souvent conjointement, à ces procédés de rupture, d'association et de transgression, Chevillard pratique une écriture sérielle, au sein de laquelle un motif est soumis à des procédés de répétition ou de variation systématiques. Propice aux élucubrations, la série renforce la propension de la narration à la logorrhée et occupe une place prépondérante au sein de l'esthétique loufoque, puisqu'il s'agit

d'une forme à l'état pur et d'une non-forme : quelque chose comme une figure de l'épuisement formel. Si une série est potentiellement infinie, elle est potentiellement informe [...] il s'agit donc de la forme loufoque par excellence ; elle regroupe des objets selon une apparente motivation, tout en laissant s'égarer cette motivation : la série devient une machine à engendrer n'importe quoi. (Jourde, 2003, p. 161)

En ce sens, elle détient un pouvoir d'amplification des phénomènes étudiés jusqu'à présent, comme elle transforme d'autres procédés textuels (notamment, on le verra, le métatextuel et le nonsense) en instruments de l'esthétique loufoque.

Dans le passage suivant, où le narrateur singe Oreille rouge décrivant la neige aux autochtones, elle permet ainsi de réactualiser le *topos* du voyageur occidental venu apporter la civilisation aux populations primitives :

Il neige une laiterie pour les enfants nés dans la nuit, entre la crèmerie de la mère et la fromagerie du père.

Il neige des vêtements propres et neufs chaque matin et chacun y trouve une chemise à sa taille [...].

Il neige de grandes lessives de draps étendus au soleil et des vaisselles de porcelaines lavées une fois pour toute. [...]

Il neige des montagnes de distraction, des terrains de jeu [...].

Il neige des passeports vierges. (*OR*, p. 47)

La série construit ici une isotopie de la blancheur, sur laquelle s'articule le *topos* de l'Occident prospère — société des Lumières, mais aussi univers aseptisé — corrélé à celui de l'Afrique misérable. L'anaphore « il neige » devient l'expression de l'abondance et de la richesse des pays du Nord et provoque des phénomènes d'associations incongrues au travers d'aberrations sémantiques. Cette suite de clichés, qui fait écho aux inégalités Nord/Sud, discrédite davantage le voyageur décidément peu sympathique et confère au texte une résonance peut-être politique, en tous cas polémique. Oreille rouge, personnage sans identité, sans substance, erre dans une Afrique qui lui résiste et se voit contraint d'emprunter différentes postures piochées dans le catalogue des figures du voyageur. Cette instabilité ne passe pas inaperçue, notamment à travers

les incohérences du discours, où l'Afrique est tantôt élevée au rang de modèle social⁹, tantôt décrite comme un foyer de coutumes archaïques¹⁰. D'abord alarmiste, Oreille rouge traduit la culpabilité occidentale face au dénuement du continent pauvre, promettant à son retour d'« alerter l'Occident sur la situation de l'Afrique » (*OR*, p. 67), mais la culpabilité s'efface bien vite devant la volonté de freiner la modernisation du pays, qui risquerait de gâcher l'effet « carte postale ».

La série (déjà particulièrement évidente) devient flagrante lorsqu'elle est dénudée au moyen du métatextuel dénotatif :

Cent défis et exploits nouveaux imaginés à l'intention des souverains soucieux d'éprouver l'audace et la valeur des prétendants à la main de leur fille un peu trop bien entraînés à combattre géants, licornes et dragons, dans l'espoir de varier aussi le métier tristement monotone du conteur.

1. Exterminer le ragondin, le doryphore et le poisson-chat qui causent réellement de gros dégâts, ces trois-là.

[...]

100. Réinventer la roue. (*VPT*, p. 219-224)

Le métatextuel emprunte au caractère formel de la série pour en faire une liste de propositions (numérotées de 1 à 100) destinées à moderniser le conte et provoque, autant qu'il le surligne, le décrochement métaleptique dans le cours de la diégèse hypotextuelle. Par son fort potentiel digressif, la série diffère le dénouement de l'histoire du petit tailleur : en cela, elle constitue un outil des plus efficaces au sein de la stratégie de

⁹ « L'homme blanc découvre un monde où l'individualisme est un vain mot. » (*OR*, p. 51).

¹⁰ « Parfois, au contraire, il pactise lâchement avec ses compatriotes — ensemble, ils se scandalisent de telle pratique, de tel usage vraiment contestable, tout de même, on a beau avoir le plus grand respect pour les traditions locales. » (*OR*, p. 48).

détournement du modèle hypotextuel, dont elle se distancie au profit d'un projet fantaisiste et parodique. Lieu de cristallisation du loufoque, elle s'apparente par ailleurs à une mosaïque d'incongruités, de *topoi* pris à rebours, mais aussi de nonsenses...

En effet, le loufoque est souvent indissociable d'un raisonnement nonsensique, qui accentue l'aliénation des personnages déjà instables de Chevillard :

Cette folie vérificatrice peut avoir de durables conséquences. Le cas suivant nous en fournit un bel et lamentable exemple. Il alluma. Afin de s'assurer qu'il avait bien allumé, éteignit et ralluma. Pour en être absolument absolument certain, éteignit et ralluma. Puis, car il s'agissait de chasser jusqu'au moindre doute, de le dissoudre, éteignit encore, ralluma et ainsi de suite depuis une éternité la nuit succède au jour et le jour à la nuit, on l'aura compris, Dieu vit un enfer, rien n'est plus pénible et harassant que ce type de trouble obsessionnel compulsif. (*DH*, p. 40)

La série constitue le support d'un radotage obsessionnel, qui s'appuie dans le cas présent sur une structure binaire — l'articulation des antonymes « éteindre » et « allumer » —, ponctuée de divers effets répétitifs ou redondants. La déperdition du sens, explicitement assimilée à la démence, sert insidieusement le raisonnement impertinent — et blasphématoire — de l'auteur, qui fait endosser à son narrateur le costume du psychiatre présentant son patient, en l'occurrence Dieu, souffrant de trouble obsessionnel compulsif.

La série aboutit tout autant à une dissolution du sens lorsqu'elle s'appuie non plus sur un motif, mais sur un unique terme, jouant sur les accumulations de signifiants identiques, homophones ou phonétiquement proches. *Oreille rouge* développe parfaitement ce procédé afin de faire résonner

l'exotisme des termes que le voyageur emploie à tort et à travers :

Peul Peul et Massaï Massaï.

Peul en dedans et au-dehors, Peul en profondeur et en surface, Peul sans autre horizon que Peul, Peul dans le Peul dans le Peul dans le Peul, Peul cousu de Peul [...] et surtout pas Massaï qui n'est que Massaï, coincé dans le Massaï, planté dans le Massaï, marié avec le Massaï, mangeant Massaï, chantant Massaï, mourant de la mort Massaï.

Massaï Massaï et Peul Peul. (*OR*, p. 17)

Cette cacophonie opère un brouillage du sens, ne valorisant que le signifiant en tant que garantie de l'exotisme recherché par le touriste, aux dépens du signifié :

Mais tout le monde ici dit vache, en revanche, comme à Salers. C'est bien triste. Oreille rouge est le seul à dire *zébu*. Mais il ne s'en prive pas. Zébu, zébu. [...] oh, le beau zébu blanc ! ici il peut légitimement dire zébu zébu zébu zébu zébu zébu zébu... (*OR*, p. 132)

La dimension nonsensique de la série peut enfin résulter de la déclinaison de termes synonymiques, élaborant un « effet catalogue » symptomatique de l'indétermination du narrateur face à son texte :

Dehors, les plumeux insectivores ne paraissent pas pour autant souffrir de pénurie alimentaire. Ils sifflent, flûtent, croulent, cajolent, jasant, huent, gnoulent, roucoulent, jacassent, craillent, craquettent, ululent, ramagent.

Je feuilletterais sans fin les livres d'ornithologie mais, ah nom de dieu, la vie m'appelle encore ailleurs.

Le rossignol *chante*. (*VPT*, p. 252-253)

Le procédé métatextuel de dénudation du processus de création littéraire semble ici autant parodié que parodique : le narrateur auctorial, faute de retrouver l'appellation correcte de ces cris d'oiseaux, expose toutes les potentialités du discours et assimile

la création littéraire à une démarche de recherche, au détriment de l'inspiration. Cette intellectualisation est aussitôt dénoncée par l'indéniable banalité du terme insaisissable, mais aboutit cependant à une forme de repoétisation paradoxale du lexique ornithologique, qui présente un ensemble d'allitérations et d'assonances. La série met donc en place une sorte de crise du langage et dote le loufoque d'une nature transgressive, parfois démente, mais non moins poétique.

Pour une écriture fantaisiste

Chevillard déploie ainsi un large dispositif loufoque, dont l'incongru, le détournement des *topoi* et l'écriture sérielle ne sont que les manifestations les plus récurrentes et les plus évidentes. D'autres aspects mériteraient qu'on leur consacre une attention particulière, comme le nonsense, dont il a été brièvement question, ou encore les nombreux procédés rhétoriques paradoxaux qu'affectionne l'auteur. Le loufoque pourrait par ailleurs faire l'objet d'une étude en fonction des motifs qu'il convoque de manière récurrente, comme le bestiaire. Mais qu'il privilégie telle ou telle cible, telle ou telle modalité, le loufoque génère une même esthétique fantaisiste. Il permet en effet l'exploration libre et débridée de toutes les potentialités du discours, encourage cette prise de risques issue de la perpétuelle ré/recréation du sens, à condition d'y associer légèreté et dérision. Le déplacement des identités qu'il instaure favorise une créativité nouvelle, que l'on retrouve sur le plan de la fiction — peuplée d'étranges créatures — comme du sens — à l'instar des nombreux phénomènes de resémantisation.

Ce faisant, le loufoque accentue l'indécidabilité générique qui se dégage des trois textes considérés ici. Car, s'il participe du détournement de l'autobiographie, du conte et du récit de voyage, il dessine en creux une réflexion métalittéraire majeure. Dans une certaine mesure, Chevillard questionne par le biais du loufoque la pertinence d'une théorisation systématique et surtout systémique, telle qu'ont pu la concevoir, par exemple, les formalistes. Plus largement, c'est tout simplement la tradition dogmatique qu'il tourne en dérision. Mais, surtout, l'auteur joue avec la mémoire de la Bibliothèque, qui elle-même génère un grand nombre de filtres, chaque lecteur déterminant ses attentes en fonction de sa propre expérience. C'est alors contre l'usure des genres et de son pouvoir de conditionnement sur la réception des textes que l'œuvre de Chevillard prend tout son sens. Elle s'inscrit en porte-à-faux de l'horizon d'attente générique, continuellement contourné au gré d'un mouvement de reconnaissance et de distanciation où le loufoque puise sa substance. En cela, quitte à se révéler « déceptifs » — du moins du point de vue de l'hypogénre —, les récits de Chevillard constituent un parti pris de la littérature. Loin d'être un dérivatif, celle-ci doit engager un dialogue permanent avec le lecteur. Le rôle du loufoque est alors de prévenir toute attitude passive face aux structures figées de la langue, de la littérature et de la pensée :

À cette question qui m'est souvent posée, pourquoi écrivez-vous ?, je réponds toujours avec la plus grande honnêteté que je regarde en premier lieu les fesses même si cela m'oblige parfois à contourner assez grossièrement, il faut bien l'avouer, les femmes qui me sont présentées. (Chevillard, *L'Autofictif*, jeudi 23 décembre 2010)

Bibliographie

- BAKHTINE, Mikhaïl. 1982, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».
- BARTHES, Roland. 1973, « Texte (théorie du) », dans *Encyclopaedia Universalis*, p. 1013-1017.
- BLANCKEMAN, Bruno. 2002, *Les Fictions singulières, étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte Éditeur.
- COLONNA, Vincent. 2004, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram.
- CHEVILLARD, Éric. 2002, *Du Hérisson*, Paris, Minuit.
- . 2003, *Le Vaillant Petit Tailleur*, Paris, Minuit.
- . 2007 [2005], *Oreille rouge*, Paris, Minuit, coll. « Double ».
- . *L'Autofictif*, blog d'Éric Chevillard, alimenté tous les jours [url : <http://l-autofictif.over-blog.com/>].
- JOURDE, Pierre. 1999, *Empailler le toréador, L'incongru dans la littérature française, de Charles Nodier à Éric Chevillard*, Paris, José Corti, coll. « les essais ».
- . 2003, « Le loufoque comme exercice d'épuisement », *Figures du loufoque à la fin du XX^e siècle*, dans Jean-Pierre Mourey et Jean-Bernard Vray (dir.), Saint-Étienne, Presses de l'Université de Saint-Étienne, p. 155-166.

- LEJEUNE, Philippe. 2008, « L'autobiographie et l'aveu sexuel », *Revue de littérature comparée*, n° 325, p. 37-52.
- GENETTE, Gérard. 1982, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- MAGNÉ, Bernard. 1986a, « Le métatextuel », *TEM*, n° 5, p. 67-69.
- . (1986b, « Le métatextuel : 2, le métatextuel connotatif », *TEM*, 1986, n° 6, p. 83-90.
- . (1986c, « Métatextuel et lisibilité », *Protée*, vol 17, n° 1-2, p. 77-88.
- MOUREY, Jean-Pierre et Jean-Bernard VRAY (dir.). 2003, *Figures du loufoque à la fin du XX^e siècle*, Saint-Étienne, Presses de l'Université de Saint-Étienne.
- PÉCHOIN, Daniel. 1991, *Thésaurus*, Paris, Larousse.
- REY, Alain. 2005c, « Loufoque », dans Alain Rey (dir.), *Dictionnaire culturel en langue française*, Paris, Le Robert, t. 3, p. 154.
- ROCHE, Anne. 2007, « Démolir Chevillard ? », communication présentée à l'occasion du colloque « Hégémonie de l'ironie », Université de Provence, disponible sur Fabula [url : <http://www.fabula.org/colloques/document1039.php>].

Résumé

Les récits d'Éric Chevillard appartiennent sans conteste à la catégorie des « fictions joueuses » décrites par Bruno Blanckeman (2002, p. 61) en ce qu'ils entretiennent un rapport ambigu avec la littérature, souvent détournée au moyen de la parodie, du pastiche ou d'une esthétique loufoque. Cet article propose un petit essai de typologie du loufoque chez Éric Chevillard au travers de trois œuvres, *Du Hérisson* (2002), *Le Vaillant Petit Tailleur* (2003) et *Oreille rouge* (2005), dans lesquelles on identifie cette pratique du détournement générique. Il met ainsi en évidence trois traits majeurs du loufoque : l'incongru, le détournement des topoï et l'écriture sérielle.

Abstract

The narratives of Éric Chevillard belong unquestionably to the category of the "fictions joueuses" described by Bruno Blanckeman (2002, p. 61) in the fact that they maintain an ambiguous relationship with the literature, often diverted by means of the parody, of the pastiche or of a zany aesthetics. This article proposes a small essay of typology of the loufoque at Éric Chevillard, through three works, *Du Hérisson* (2002), *Le Vaillant Petit Tailleur* (2003) and *Oreille rouge* (2005), in whom we identify this practice of the generic diversion. It also brings to light three major lines of the loufoque : the incongruous speech, the diversion of the topoï and serial writing.

Edmond Amran El Maleh autobiographe ? De « l'autobiographie à son corps défendant » au je/u de cache-cache

Arnaud Genon
Nottingham Trent University

C'est avec *Parcours immobile*, publié en 1980, que s'ouvre l'œuvre d'Edmond Amran El Maleh et avec *Lettres à moi-même*, paru en 2010, qu'elle se clôt. Si ces deux textes sont foncièrement différents dans leur fonctionnement interne et dans leur écriture même, ils ont en commun de flirter avec ce qui relève d'une littérature autobiographique, tout en échappant au genre de l'autobiographie au sens propre du terme, tel que défini par Philippe Lejeune au début des années 1970 : « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie

individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité » (1996, p. 14). Cependant, si ses œuvres échappent à cette classification générique, il semble qu'elles l'interrogent afin de mieux la détourner ou, plus précisément, de la dépasser.

Entre son premier et son dernier livre, Edmond Amran El Maleh a eu l'occasion de s'exprimer dans le cadre d'entretiens, de conférences, d'articles rassemblés dans divers recueils. En chacune de ces circonstances, il a abordé la littérature autobiographique pour se situer par rapport à elle et, en général, pour s'en défier. Ainsi, dans un texte intitulé « Une figure singulière », extrait du *Café bleu*, El Maleh note qu'« un sentiment de pudeur élémentaire voudrait qu'on évite de parler de soi-même, qu'on n'encombre pas, qu'on n'accapare pas l'attention par des exemples personnels » (1998, p. 39). Mais cette réflexion s'est aussi engagée à l'intérieur même de ses récits, notamment lorsqu'il remarque, dans *Parcours immobile* : « méfiez-vous méfie-toi de la courbe de ce désir de ce miroir courbe de cette image qui fuit joue séduit » (2000, p. 182). Dans cette même ligne, il constate, dans les *Lettres à moi-même* :

L'enflure narcissique, je ne le sais que trop, le nombrilisme, les fausses confidences, l'exhibitionnisme se donnant pour révélations intimes, voilà ce qui tient lieu maintenant de journal et donne la recette du succès. Vous vous êtes écarté refusant la recette, on ne saurait vous en faire grief (2010, p. 15).

S'il dit dans les quelques phrases que je viens de citer refuser l'autobiographie, c'est qu'il y a de l'autobiographie dans son œuvre. Pourquoi se défendrait-il alors qu'il n'y a, a priori, pas d'accusation? Sinon accusation de quoi? Le pronom « je » n'est pas une offense ni une injure et le « moi » n'est plus autant haïssable qu'il l'était avec Pascal depuis qu'un certain Jean-Jacques Rousseau s'est confessé.

Edmond Amran El Maleh est-il un autobiographe ? Sans y répondre tout de suite, on constate, à l'évocation de ces quelques remarques préliminaires, qu'il interroge l'autobiographie, ou, inversement, il nous paraît que la lecture de ses textes amène logiquement celui qui s'y intéresse à l'approcher, entre autres, par ce prisme-là, celui de l'écriture de soi. C'est par cette entrée que je me propose d'appréhender le travail d'El Maleh. En m'appuyant principalement sur *Parcours immobile* et *Lettres à moi-même*, je souhaite étudier un paradoxe inhérent à son œuvre, à savoir la manière dont elle résiste à l'autobiographie alors même qu'elle nous invite à en faire une lecture autobiographique. J'envisagerai d'abord *Parcours immobile* en me focalisant sur l'expression « autobiographie à son corps défendant », qu'il a utilisée à maintes reprises pour qualifier ce récit, notamment dans *Lettres à moi-même* (2010, p. 15) mais aussi dans « L'écriture impossible », texte issu du *Café bleu* (1998, p. 25). Je me pencherai ensuite particulièrement sur *Lettres à moi-même* afin de démontrer que le texte apparemment le plus autobiographique de l'écrivain se révèle être en fait ce que je nommerai une anti-autobiographie. Il me faudra enfin déterminer en quoi El Maleh est ou non un autobiographe en exposant les raisons qui motivent ma réponse.

Parcours immobile : « une autobiographie à son corps défendant »

Voici la définition que donne la première édition du dictionnaire de l'Académie française, en 1694, de l'expression « à son corps défendant » : « un homme a fait quelque chose en son corps défendant, pour dire qu'il l'a faite contre son gré,

pour éviter un plus grand mal ». On pourrait donc donner comme autres synonymes « à contrecœur », « malgré soi ». Que signifie maintenant l'expression « autobiographie à son corps défendant »? Peut-on écrire une autobiographie « à son corps défendant », c'est-à-dire malgré soi? L'autobiographie est-elle l'affaire de l'écrivain — dans ce cas, il y a ou il n'y a pas autobiographie — ou du lecteur, qui lirait tel ou tel livre comme un texte autobiographique ou comme un roman en fonction des informations biographiques sur l'auteur dont il dispose?

Il semble qu'en utilisant cette expression, El Maleh ait voulu signifier que *Parcours immobile* a été lu comme une autobiographie là où lui attendait que l'on en fasse une autre lecture. Tout au moins n'y avait-il pas, a priori, de projet autobiographique dans son récit ou de volonté spécifiquement autobiographique dans l'écriture de ce texte. Mais une fois écrit, il appartient à son lecteur, qui l'interprète à sa manière, avec ses outils.

Cependant, force est de constater que l'œuvre inaugurale d'El Maleh ne se présente en aucun cas comme une autobiographie. Il s'agit d'un récit écrit à la troisième personne, d'un récit éclaté, fragmentaire. Par opposition, l'autobiographie postule l'emploi du pronom personnel « je », la présence d'un pacte autobiographique — l'auteur, le narrateur et le personnage principal sont une seule et même personne et portent donc le même nom — et, généralement, elle suppose un récit linéaire et chronologique. Rien de tout cela n'est ici présent. Dans sa préface à la deuxième édition, l'auteur parle d'ailleurs de *Parcours immobile* en notant que « ce n'était pas non plus une autobiographie d'allure classique » (2010, p. 9) et ajoute que « [d]ans le corps du texte il y a cette volonté de la

refuser, à la faveur d'une démarche ludique de subversion, une volonté de briser la fermeture de l'identité, de la faire éclater en fragments » (*ibid.*). On pourrait aller jusqu'à dire, si l'on ne connaissait pas la vie de l'auteur, que rien n'amène à lire *Parcours immobile* comme une autobiographie. Mais bien sûr, pour ceux qui le connaissent, les autobiographèmes sont trop nombreux pour que la lecture autobiographique ne s'impose pas d'elle-même. Les références au passé politique de l'écrivain, à son enfance marquée notamment par ses crises d'asthme (El Maleh, 2010, p. 56, 64 et *passim*), aux villes dans lesquelles il a vécu renvoient de manière indubitable à la figure auctoriale. Pareillement, dès la première scène qui, par la forme, tient lieu de prélude, à savoir la visite du cimetière juif d'Asilah, le lecteur comprend que « le narrateur est juif, que ce parcours se déploie dans l'espace de la communauté juive marocaine, que c'est à partir de là qu'il parle, que son expérience prend corps » (El Maleh, 1998, p. 39).

Comme je viens de le noter, il n'y a pas de pacte autobiographique. Le jeune héros du début du récit se nomme Josua, puis un autre, qui apparaît par la suite, s'appelle Aïssa. Ils ne sont en fait qu'un seul et même personnage, à deux âges différents de la vie. Notons ici que Josua est un prénom hébraïque et qu'Aïssa est un prénom arabe — même s'il vient de l'hébreu — mais qu'ils ont le même sens, la même étymologie, dont on retrouve la trace dans le prénom « Jésus ». On peut déjà souligner que se manifeste dans le choix de ces prénoms l'identité d'El Maleh, celle d'un Juif marocain. Mais alors que ces prénoms tendent à « briser la fermeture de l'identité », à distinguer l'auteur et ses « créatures », on trouve de nombreuses remarques — on n'en citera que quelques-unes — qui viennent semer le trouble, comme aime le faire El Maleh :

« Josua, nous dit le narrateur, il s'était inventé ce prénom et même un nom de famille Cramp clandestin envers lui-même comme il le sera plus tard dans sa vie militante » (2000, p. 53). Dans cette même page, il remarque que « Josua lui servait d'alibi » et ajoute avoir peur d'être pris « nu dans sa parole » (*ibid.*). Plus loin, le narrateur note que Josua était le « double d'un autre Aïssa son double et lui-même d'autres noms d'autres vies possibles réelles et imaginaires des destins parallèles qui courent pour peut-être un jour se croiser ou jamais vies réelles ou personnages » (*ibid.* p. 68). Le narrateur vient en outre sous-entendre qu'il est lui-même Josua, dans un faux lapsus qu'il désigne comme anodin mais qui s'interprète comme une volonté de mettre au jour ce qu'il camoufle par ailleurs : « lui Josua Juif marocain parfaitement assimilé [...] lui Josua, moi Josua peu importe par quelle personne mais le récit aurait commencé miné par le soupçon » (*ibid.* p. 92). Plusieurs éléments nous paraissent intéressants. Tout d'abord l'idée de « clandestinité » envers soi-même, comme si le personnage avait pour mission de dissimuler l'écrivain qui se cache en lui. Intéressante aussi la notion « d'alibi », qui constitue une défense en cas d'accusation... L'accusation qui pourrait être ici celle du délit d'autobiographie, genre dans lequel se donnerait à lire une « parole nue » et donc impudique et, en ce sens, condamnable (dans *Lettres à moi-même*, l'auteur parle du « nombrilisme insupportable à [ses] yeux » (El Maleh, 2010, p.49)). Intéressant enfin, le jeu des doubles — Josua, Aïssa —, qui permet de fondre auteur, narrateur et personnages dans ce qui relève d'une specularité identitaire. Mais là où le chercheur traque les indices autobiographiques afin de déterminer l'appartenance générique de l'ouvrage, l'auteur, comme par anticipation, nous répond et nous met même en garde :

« Courez ! Continuez à courir après l'identité cela finira par vous tuer ! » (El Maleh, 2000, p. 115).

Edmond Amran El Maleh a donc tout fait pour que son récit ne soit pas lu comme une autobiographie, mais peut-être davantage, selon ses propres mots, comme une « fiction qui allait se perdre dans les mailles d'une histoire vraie » (*ibid.* p. 124). Toutefois, le résultat est le même pour le lecteur. Comme dans sa vie militante, il se cache, se dissimule, il se fond dans les personnages qui ne sont pas lui mais qui lui ressemblent trop pour n'être pas un peu, aussi, celui qu'il cherche à masquer : lui-même. Il savait toutefois que grande serait la tentation de réduire *Parcours immobile* au « témoignage attendu » (El Maleh, 1998, p. 25). Son écriture en vient alors à générer une stratégie de résistance ainsi qu'Umberto Eco l'a analysé dans *Lector in fabula* :

un texte est un produit dont le sort interprétatif doit faire partie de son propre mécanisme génératif; générer un texte signifie mettre en œuvre une stratégie dont font partie les prévisions des mouvements de l'autre — comme dans toute stratégie. Dans la stratégie militaire (ou dans celle des échecs, disons dans toute stratégie de jeu), le stratège se dessine un modèle d'adversaire (1985, p. 69-70).

Et Eco de compléter plus loin en remarquant que « la notion d'interprétation entraîne toujours une dialectique entre la stratégie de l'auteur et la réponse du Lecteur Modèle » (*ibid.* p. 76). On voit alors à l'œuvre dans *Parcours immobile*, comme pour devancer toute lecture autobiographique, le désir d'Edmond Amran El Maleh de brouiller les pistes, de coder le message ainsi qu'il le révèle lui-même dans *Le Café bleu* : « Mais le terrain autobiographique est miné, bourré de charges subversives, le récitant déserte le tracé linéaire, se perd,

éprouve un plaisir à se perdre dans un parcours labyrinthique, entraînant à sa suite le lecteur » (1998, p. 26). On trouve bien ici, pour reprendre une expression de *Parcours immobile*, une « tentation des labyrinthes » qui pousse l'écrivain à s'exalter « hors de soi-même, le [jette] à cet autre lui-même » (El Maleh, 2000, p. 124).

On le comprend, il est difficile de lire *Parcours immobile* en dehors de toute considération autobiographique. L'écrivain le sait aussi puisqu'il décide de miner le terrain pour qu'il n'en soit pas ainsi et pour déjouer une interprétation trop simpliste, celle qui réduirait ce texte littéraire, ce travail sur la langue, sur l'écriture, à un simple témoignage. C'est bien cela qu'il s'agit de refuser, en contrant, par l'intermédiaire des jeux de masque, cette lecture fermée, repliée sur elle-même, sur le « moi » de son auteur. Quand El Maleh *s'écrit*, il *écrit* : l'écriture possède ce pouvoir de transcender le « moi » et de le faire accéder à l'intérêt supérieur que constitue la Littérature. C'est en ce sens que l'auteur a employé l'expression « autobiographie à son corps défendant » : *Parcours immobile* est une œuvre autobiographique mais elle vise à se dépasser, à dépasser l'expérience propre de l'auteur et à dépasser, enfin, les frontières limitatives d'un genre littéraire.

Lettres à moi-même ou l'anti-autobiographie d'El Maleh

Lettres à moi-même se présente comme le livre le plus ouvertement autobiographique de l'écrivain. Abdellah Baida le note sur la quatrième de couverture de l'ouvrage : ici « l'auteur dialogue avec son double pour découvrir les facettes de l'un et de l'autre » (El Maleh, 2010, quatrième de couverture). Le

pronom « je » renvoie donc tour à tour à l'écrivain puis à son double puis à une tierce personne qui vient s'infiltrer dans ce dialogue. Si les instances énonciatives sont multiples, on pourrait cependant croire que, constituant différentes figures du même, elles permettent d'accéder à « l'original », à son intimité, à ce qui en fait sa singularité. Or, c'est tout le contraire qui se produit dans ces *Lettres*, puisque l'auteur annonce dès l'avant-propos que ce n'est pas l'unité du « moi » qu'il recherche mais sa complexité : « Qui de nous n'a pas éprouvé une fois dans sa vie le sentiment d'être double, voire même étranger sinon étrange à soi-même, le signe même de la complexité de la condition humaine » (*ibid.* p. 5).

Ainsi, le lecteur n'est jamais en position de savoir qui, du double ou de « l'original », prend en charge l'énonciation : aucune date, aucune signature ne permet de distinguer l'*alter* de l'*ego*. Il y a donc à l'œuvre une stratégie délibérée de la part d'Edmond Amran El Maleh de perdre le lecteur, de rendre incertaine, voire impossible, toute tentative de saisissement autobiographique de l'écrivain. Il nourrit lui-même la confusion avançant que « toute ressemblance avec des personnages réels est fortuite » (El Maleh, 2010, p. 77), que l'un des deux énonciateurs se substitue à l'autre. Ce cryptage du « moi » obéit au caractère ludique que l'auteur prête à l'écriture : « Je comprends et je partage tout le plaisir qui peut s'attacher à ce jeu, mais voyez-vous, si un jour ces lettres devaient être publiées, le lecteur le mieux intentionné s'y perdrait au risque d'abandonner la partie de fatigue » (*ibid.* p. 55). Et le je/u en vient à se complexifier davantage lorsque la tierce personne intervient dans l'échange déjà confus à dessein dont on vient de parler :

Nous voilà maintenant et par vos soins trois, sans la moindre cicatrice qui puisse, comme pour les naufragés de *Terra Nostra*, servir à vraiment nous reconnaître et nous distinguer ; trois dont deux parlent entre eux de lui et peut-être par lui. Adieu simplicité souhaitée, conseillée, mais j'en viens à penser qu'on n'est jamais si bien trahi que par soi-même (*ibid.* p. 60).

Alors, l'on se rend compte que celui qui parle n'est jamais celui que l'on croit, que les personnages évoqués ne sont souvent que des doubles du double et que, là où le lecteur attendait des révélations, ne se trouvent que des leurres et des promesses fallacieuses.

Le paradoxe est encore plus évident qu'il ne l'était dans *Parcours immobile*. L'autobiographie annoncée par le titre *Lettres à moi-même* n'est en fait qu'un piège. Les révélations sur l'auteur ne sont pas nombreuses, on ne trouvera là rien de plus que ce que l'on sait de l'écrivain et qu'il n'a déjà dit, dans ses entretiens avec Marie Redonnet notamment. Une des caractéristiques des textes à teneur autobiographique d'El Maleh est donc d'engendrer, de générer, de manière quasi mécanique, son propre antidote. Chaque révélation peut être remise en cause, chaque confession doit être soumise au soupçon, car les énonciateurs, à tour de rôle, évoquent la « tentation inéluctable du récit et de l'affabulation » (*ibid.* p. 28-29), la possibilité de faire apparaître des éléments « mensongers » (*ibid.* p. 29) ou encore la présence d'un « complot, une obscure conjuration mêlant le vrai et le faux, au prix d'un dosage fort savant » (*ibid.* p. 41).

On le constate, El Maleh refuse tout figement identitaire qui est synonyme de mort : « désir d'échapper à soi-même, à la synonymie de la mort : l'identité, le tarissement de tout plaisir vif » (*ibid.* p. 16) note-t-il dans ses *Lettres*. Dans ses entretiens

avec Marie Redonnet, il exprime aussi cette crainte de la manière suivante :

Et il y a encore une autre crainte, qui a toujours été la mienne : la crainte d'être fixé dans une identité, et de ne pas échapper à ce qui a toujours été mon souci : ne pas me laisser découvrir, ni me laisser rabattre dans une identité fixe, préserver ma part de liberté (Redonnet, 2005, p. 13).

L'écriture de soi s'effectue alors dans ce que j'appellerai une résistance au « moi », c'est-à-dire dans son refus du narcissisme, de l'intime qui n'aurait pour but que lui-même. Le « je » n'a de raison de se manifester que dans le jeu qui lui permet de se cacher. On ne trouvera pas dans les *Lettres à moi-même* d'« autobiographie à son corps défendant » mais plutôt une anti-autobiographie revendiquée, à son « corps acceptant ». Anti-autobiographie dans le sens que le texte voile plus qu'il ne dévoile, fragmente et disperse le « moi » au lieu de l'unifier, ne le présente pas comme singulier mais comme multiple et pluriel.

El Maleh autobiographe?

Après avoir considéré le premier et l'ultime texte de l'écrivain, textes, on l'a saisi, à teneur autobiographique, il est temps de répondre, pour conclure, à ma question initiale qui était la suivante : peut-on qualifier El Maleh d'autobiographe ? Il semble que non, et ce, pour plusieurs motifs. Tout d'abord, on ne peut pas le considérer comme tel pour la simple et bonne raison qu'il n'avait pas foi en ce genre sur lequel il fait peser, pour reprendre le titre d'un essai de Nathalie Sarraute, une « ère du soupçon ». Ce soupçon à l'égard de toute littérature personnelle, il l'a exprimé à différentes reprises, dans des essais

en évoquant, par exemple, « l'aléatoire du témoignage » : « aléatoire parce que personnel, traduisant le vécu singulier et unique d'un individu, c'est ce qui en fait la valeur et les limites » (El Maleh, 1998, p. 45), mais aussi au sein même de ses textes autobiographiques lorsqu'il note notamment, dans *Parcours immobile*, que « [l']alchimie du souvenir ne peut jamais recomposer une vie, l'artefact littéraire vaut par lui-même » (El Maleh, 2000, p. 61) ou encore « Quelle dérision on te demande de témoigner mais de quoi ? Le temps ne fait rien à l'affaire » (*ibid.* p. 30). Impossibilité et caractère dérisoire de l'écriture de soi, donc.

L'autre raison est liée à la problématique de la langue. C'est là que se joue l'essentiel, nous dit-il, car El Maleh a cela de particulier qu'il écrit dans une langue qui n'est pas sa langue maternelle. Il pose lui-même la problématique en ces termes : « qu'en est-il quand une langue étrangère envahit le lit de la langue maternelle, se substitue à elle et prend possession de l'écriture ? » (*ibid.* p. 72) Le problème est d'autant plus intéressant et important lorsqu'il s'agit d'une écriture de soi et que le « moi », ce qui fait l'essence de l'être quand on consacre sa vie à la littérature, c'est justement l'écriture. On pourrait alors croire que si El Maleh a toute son œuvre durant, manifesté tant de méfiance à l'égard de l'autobiographie, c'est qu'il avait saisi par la profondeur de ses réflexions qu'elle était une entreprise qui ne pouvait non seulement pas exprimer ce qu'il s'était donné pour objectif de dire — l'universel — mais aussi qui s'avérerait impossible pour celui qui écrit dans la langue de l'autre : « L'identité se perd dans l'aliénation [de la langue] [...]. Sans compter qu'on ne s'arrête pas à se demander comment son authenticité supposée puisse passer par les mots qui ne sont pas ceux de la tribu » (*ibid.* p. 40). Si tentative

autobiographique il y avait, elle se heurterait à ce problème : comment accéder à soi dans la langue de l'autre, comment saisir l'identité dans une langue qui exprime l'altérité?

S'il n'est pas autobiographe, je dirai qu'Edmond Amran El Maleh reste un écrivain de la subjectivité, comme il l'a suggéré lui-même dans *Mille ans un jour* : « Je ne suis pas le témoin extérieur de l'événement ou d'une certaine réalité. Je n'écris pas pour consigner je ne sais quelle histoire particulière. Je vis l'intérieur d'une expérience » (Redonnet, 2005, p. 17). De même, Mohammed Berrada a noté, dans un article, que pour Amran El Maleh, l'écriture est « une vision subjectivée de ce que nous vivons collectivement » (*ibid.* p. 202) On pourrait dire qu'il est aussi, en suivant une autre remarque d'El Maleh lui-même, un écrivain postmoderne. J'entends par là qu'il remet au centre de l'écriture le sujet — et donc la subjectivité — mais dans une transgression constante des genres, dans la soumission du sujet à une altérité à soi, dans sa fragmentation, dans la remise en cause de la notion d'unité et d'homogénéité. Comme le note Janet M. Paterson, « la voix du narrateur postmoderne est souvent plurielle, diffuse et contradictoire » (1993, p. 2). Et pour ultime contradiction, disons qu'il était un écrivain de la subjectivité qui aura paradoxalement rêvé, toute son œuvre durant, de restituer une parole pure et anonyme, seule capable de partager « aux dimensions de millions d'hommes » (El Maleh, 2000, p. 56) « l'expérience d'une vie, le temps d'une vie, le temps d'une expérience » (*ibid.* p. 9).

Bibliographie

- ECO, Umberto. 1985, *Lector in fabula*, Paris, Grasset.
- EL MALEH, Edmond Amran. 2010, *Lettres à moi-même*, Casablanca, Le Fennec.
- . 2000 [1980], *Parcours immobile*, Marseille, André Dimanche.
- . 1998, *Le Café bleu*, Casablanca, Le Fennec.
- LEJEUNE, Philippe. 1996 [1975], *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Points ».
- PATERSON, Janet M. 1993, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa.
- REDONNET, Marie. 2005, *Entretiens avec Edmond Amran El Maleh*, Grenoble, La pensée sauvage.

Résumé

Il s'agit ici d'étudier la manière dont l'œuvre d'Edmond Amran El Maleh flirte avec les frontières de l'autobiographie en échappant cependant toujours au genre. L'analyse s'appuie principalement sur *Parcours immobile* et *Lettres à moi-même*, textes au cœur desquels se trouve une tension entre une tentation du « je » et une répulsion du « moi ».

Abstract

In this paper I will explore how the work of Edmond Amran El Maleh flirts with the boundaries of autobiography, and never, however, obey the rules of the genre. The analysis is based primarily on *Parcours immobile* and *Lettres à moi-même*, texts in which lies a tension between the temptation of « I » and a repulsion of the self.

Imaginaire médiatique et dynamique du regard dans l'œuvre proustienne¹

Thomas Carrier-Lafleur

Université Laval et Université Paul-Valéry (Montpellier III)

Bientôt je pus montrer quelques esquisses. Personne n'y comprit rien. Même ceux qui furent favorables à ma perception des vérités que je voulais ensuite graver dans le temple, me félicitèrent de les avoir découvertes au « microscope », quand je m'étais au contraire servi d'un télescope pour apercevoir des choses, très petites en effet, mais parce qu'elles étaient situées à une grande distance, et qui étaient chacune un monde. Là où je cherchais les grandes lois, on m'appelait fouilleur de détails.

Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*

¹ Nous remercions Guillaume Pinson pour le rôle capital qu'il a joué dans l'élaboration de cet article.

« Proust fait peur », pouvait-on lire récemment dans un beau texte (Compagnon, 2010, p. 46-50). « C'est pourquoi la plupart des gens, alors que ça leur ferait du bien, n'ont pas lu *À la recherche du temps perdu*. Ils y songent parfois, mais ils sont rebutés par la taille de l'œuvre » (p. 46), ajoute l'auteur avant d'enchaîner ainsi : « Pourquoi tant de réticence ? Pourquoi autant d'abandons ? Parce que cette œuvre est longue. Parce qu'elle a la réputation d'être difficile. Parce qu'elle en impose comme un monument qui ne cesse de grossir depuis qu'il a été déposé dans la littérature française entre 1913 et 1927. Parce qu'elle traite de questions graves, profondes, inquiétantes : l'amour, la mort, l'art. Parce qu'on associe son auteur au snobisme ». L'image, fort bien brossée par Compagnon, que le grand public se fait de l'œuvre proustienne, est fausse. En effet, la *Recherche* de Proust, malgré sa complexité ou sa complexion, ne devrait pas passer pour une œuvre difficile, elle ne devrait pas faire peur. Elle n'est pas davantage une œuvre snob ou fermée. L'erreur, la plus grande erreur, est de voir uniquement en Proust le paragon des belles lettres françaises, l'apogée de la fine littérature. En effet, la *Recherche* n'est pas réservée à une élite. Le roman n'est pas une tour d'ivoire coupée du monde, de l'art pour l'art ou une énigme. C'est précisément le contraire. Selon l'hypothèse qui sera soutenue ici, l'œuvre proustienne tire sa spécificité de l'intense imaginaire social, culturel et médiatique qui la nourrit². On avancera également que

² Soulignons d'entrée de jeu le flou qui englobe ces termes aux définitions variables. Pour les éclairer, on peut renvoyer aux ouvrages de Popovic (2008), Thérenty (2007) et aux travaux de Pinson. Pour notre part, nous acceptons ces termes dans leur définition large, à savoir qu'ils incarnent les manifestations imaginaires – sociales, culturelles et médiatiques – propres à un espace-temps donné et ayant pour but de quadriller symboliquement le

l'esthétique du roman allégorise la dynamique du regard propre au XIX^e siècle. La métaphore du « télescope », placée en exergue, éclaire cette problématique. D'une part, parce que l'œuvre elle-même, telle que la conçoit le narrateur à la toute fin du *Temps retrouvé*, a pour fonction celle d'un *instrument optique* (ou d'*optique*). Elle permet au héros proustien, *alter ego* de l'auteur, isolé dans sa chambre de liège, que Cocteau compare au Nautilus du capitaine Nemo, d'observer sa vie passée et le monde dans lequel il a vécu. Un monde embrouillé, mouvant. Un monde qui, pour être observé adéquatement, doit être médiatisé. D'autre part, parce que, du bout de son télescope, Proust nous offre un amalgame du grand XIX^e siècle, c'est-à-dire de ce siècle qui débute avec l'invention de la presse moderne pour se terminer, quelques années avant la mort du romancier, avec les remous de la Grande Guerre. Vers lui, le télescope proustien est rivé pour en tracer les lois générales. À coup sûr, elles seront transposées dans l'œuvre d'art : le « temps retrouvé » de la *Recherche*, c'est aussi celui d'un XIX^e siècle rendu sensible par le roman, car il en grave les vérités.

Du coup, après avoir exploré davantage cette problématique, à l'aide des concepts d'imaginaire médiatique et de dynamique du regard, on proposera deux études de cas afin de l'exemplifier : d'une part la photographie, de l'autre le journal. Étant donné qu'une telle perspective est en conséquence assez neuve pour les études proustiennes, il nous semble préférable d'opter pour une présentation critique plutôt que de plonger la tête la première dans l'analyse, même si un tel travail, à l'évidence, mérite aussi d'être fait. C'est la méthode qui

monde qui nous entoure. C'est pourquoi ils conditionnent la production d'œuvres artistiques.

sera adoptée. Or, ce que nous souhaitons présenter, c'est une facette encore méconnue de la *Recherche* proustienne, malgré sa grande visibilité. On peut la résumer en une phrase, empruntée à Paul Valéry : *aucun auteur n'arrive spontanément*. Surtout pas Proust : son roman est né de l'imaginaire médiatique moderne³, valorisé comme jamais par le XIX^e siècle français. La *Recherche* peut bien être au firmament de la pléiade de la littérature dite savante, il n'en reste pas moins que l'œuvre, qui n'est pas arrivée spontanément, doit avoir un contexte de production et de réception. Ce contexte, au-delà de la petite histoire, nous offre une piste de lecture pour éclairer son fonctionnement, sa mécanique.

Imaginaire médiatique et dynamique du regard

À la base de cette réflexion se trouve une courte remarque de Philippe Sollers. Le romancier-critique écrit, dans un ouvrage pourtant très stimulant : « *Rien n'est plus faux [...] que de remplacer Proust dans son époque, celle du déferlement de la photographie ou, déjà, du cinéma* » (p. 12; nous soulignons). Cela va de soi, cette remarque, il ne s'agit pas ici de la valider.

³ Formes de sociabilités nouvelles rendues possibles par des dispositifs et des instruments tout aussi nouveaux : la presse moderne, le journal illustré, la photographie (instantanée), le cinématographe, etc. En somme, cette remarque de Pinson doit être relevée : « Faire correspondre les poétiques médiatiques et romanesques pour mieux comprendre ce qu'elles peuvent dire d'une société et, inversement, reconnaître en ces discours des effets sociaux qui en font des acteurs essentiels d'un contexte donné, cela permet de proposer une analyse radicalement nouvelle de la mondanité à la Belle Époque. [...] On peut affirmer que quelque chose a fondamentalement changé tout au long du XIX^e siècle, et tout particulièrement à l'aube de la société de masse, vers 1900 : à une mondanité *immédiate*, s'est peu à peu imposée une mondanité *médiatisée* » (2008, p. 12-13).

Même pas de la nuancer. Il faut à l'inverse s'en servir comme d'une *doxa* à surmonter pour illustrer notre propos. Replacer Proust dans son époque, comme nous croyons que cela doit être fait, ce n'est rien d'autre que de tenter de déhiérarchiser l'histoire littéraire classique, en comblant les « blancs » de sa cartographie. L'imaginaire médiatique et la dynamique du regard en sont deux.

L'imaginaire médiatique proustien : du salon à l'œuvre d'art

Au constat de Sollers, on en oppose un autre, celui d'Antoine Compagnon. Le critique écrit : « Tout, ou à peu près, se retrouve dans une œuvre comme celle de Proust, mais sans ordre, quelque part, comme dans une somme intégrale de la culture, non seulement les événements les plus importants, qu'on dit "historiques", comme l'affaire Dreyfus ou la Grande Guerre, mais aussi les "potins" les plus insignifiants » (Compagnon, 2009, p. 9). Si, précisément, tout peut se retrouver dans la *Recherche*, comme ces potins que l'on croit à tort négligeables, c'est que, pour le romancier — à la fois observateur, sociologue et phénoménologue —, tout fait sens.

C'est-à-dire que même un « potin » peut et doit servir le narrateur, futur homme de lettres, pour la construction de son œuvre. Et c'est exactement ce que, à Combray, les deux sœurs de la grand-mère du narrateur ne comprendront jamais, alors que lui, aux aguets, semble capable d'y déceler quelque secret :

C'étaient des personnes d'aspirations élevées et qui à cause de cela même étaient incapables de s'intéresser à ce qu'on appelle un potin, eût-il même un intérêt historique, et d'une façon générale à tout ce qui ne se rattachait pas directement à un objet esthétique ou vertueux. Le désintéressement de leur

pensée était tel, à l'égard de tout ce qui, de près ou de loin semblait se rattacher à la vie mondaine, que leur sens auditif [...] mettait alors au repos ses organes récepteurs et leur laissait subir un véritable commencement d'atrophie. (CS, p. 21)

Dans cet imaginaire de la rumeur, celui des salons mondains ou encore de la presse qui en prendra le relais, des signes à interpréter s'offrent à l'écrivain en devenir. S'ensuit une révélation, de coutume spectaculaire, comme c'est le cas ici : « Ce "potin" m'éclaira sur les proportions inattendues de distraction et de présence d'esprit, de mémoire et d'oubli dont est fait l'esprit humain ; et je fus aussi merveilleusement surpris que le jour où je lus pour la première fois, dans un livre de Maspero, qu'on savait exactement la liste des chasseurs qu'Assurbanipal invitait à ses battues, dix siècles avant Jésus-Christ » (JF, p. 49). Et là, Proust développe cette dimension heuristique et psychologique du potin moderne, pierre d'assise d'une mondanité nouvelle sous le signe d'un imaginaire collectif maintenant médiatisé :

Cette simple situation suffit à montrer que même cette chose universellement décriée, qui ne trouverait nulle part un défenseur : « le potin », lui aussi, soit qu'il ait pour objet nous-même et nous devienne ainsi particulièrement désagréable, soit qu'il nous apprenne sur un tiers quelque chose que nous ignorions, a sa valeur psychologique. Il empêche l'esprit de s'endormir sur la vue factice qu'il a de ce qu'il croit les choses et qui n'est que leur apparence. Il retourne celle-ci avec la dextérité magique d'un philosophe idéaliste et nous présente rapidement un coin insoupçonné du revers de l'étoffe. (SG, p. 435)

À la lecture du roman, on se rend compte, non sans surprise, que le seul personnage qui s'intéresse vraiment au potin médiatique, culturel et mondain, au point d'en établir une taxinomie, c'est le narrateur. Les aristocratiques Guermantes, comme les bourgeois Verdurin, même s'ils vivent dans un

univers de « on dit » et de « on peut lire », paraissent la plupart du temps en être désintéressés. C'est du moins l'image qu'ils souhaitent projeter, à l'instar de cette réplique de Mme de Cambremer, destinée au héros proustien : « À propos de votre ami Saint-Loup, [...] vous savez que tout le monde parle de son mariage avec la nièce de la princesse de Guermantes. Je vous dirai que, pour ma part, de tous ces potins mondains je ne me préoccupe *mie* » (*SG*, p. 319). Souvent, on note que c'est également par un élément distinctif de la culture médiatique que le narrateur entendra l'écho et surprendra le reflet de la nébuleuse mondaine qu'il souhaite étudier. Regardons par exemple cette séquence où il est question des Guermantes :

On voyait tous les jours leur nom dans les mondanités du *Gaulois* à cause du nombre prodigieux d'enterrements où ils eussent trouvé coupable de ne pas se faire inscrire. Comme le voyageur retrouve, presque semblables, les maisons couvertes de terre, les terrasses que purent connaître Xénophon ou saint Paul, de même dans les manières de M. de Guermantes [...] je retrouvais encore intacte après plus de deux siècles écoulés cette déviation particulière à la vie de cour sous Louis XIV et qui transporte les scrupules de conscience du domaine des affections et de la moralité aux questions de pure forme. (*CG*, p. 423)

Les « mondanités » du journal, objet culturel commun s'il en est un, dévoilent néanmoins un fait nouveau au narrateur. Son intellect est piqué au vif, et une poésie toute spéciale s'empare de lui : des Guermantes, il arrive à remonter au Roi-Soleil. C'est bel et bien le journal et ses mondanités qui permettent cette analogie. Se manifeste ainsi un des phénomènes les plus remarquables de la *Recherche*, à savoir le reclassement hiérarchique opéré par l'auteur. En d'autres mots, dans cette somme culturelle et sociale qu'est son roman, loin de se contenter d'utiliser de manière critique les éléments

caractéristiques de cette culture et de cette société de plus en plus médiatisée, Proust va être en mesure de les élever au niveau de l'œuvre d'art. C'est une de ses spécificités romanesques : Proust donne une poésie nouvelle à ces éléments majeurs du XIX^e siècle que sont le potin, la rumeur, le journal, les salons. Il en crée la mythologie. Des rencontres fortuites rendues possibles par ce qu'il faut bien appeler la mondanité, elle-même d'ailleurs prise en charge par un imaginaire et une culture médiatiques savamment orchestrés, une nouvelle vision de monde surgit pour le narrateur, ce qui n'est pas sans rapport avec la virtualité du roman qu'il désire écrire.

Or, ces révélations médiatiques, aussi banals que soient leur provenance, voire leur contenu, constituent le tissu du roman, son fil rouge. Avec elles, le narrateur, justement qualifié de « romancier-sociologue » par Jacques Dubois (1997), enquêteur mondain pourrait-on ajouter, tirera les lois générales dont il a besoin pour quadriller le monde qui l'entoure. Ces lois, il devra les transcrire dans son œuvre, leur donner un équivalent aussi bien littéraire, spirituel que métaphorique. Bref, il devra les traduire, car « [l]e devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur » (*TR*, p. 197). Proust se positionne alors en tant que philosophe des salons et de la mondanité, comme exégète de notre modernité médiatique et culturelle. Car dans ces éléments que bien d'autres trouveraient anodins, et même condamnables, s'inscrit une vérité qui peut faire œuvre. Cette particularité de la matrice proustienne, en l'occurrence trop peu relevée si l'on considère son omniprésence dans le roman, fonctionne exactement comme ses réminiscences qui, elles, sont fameuses. Que l'on pense à la madeleine trempée dans une infusion du *Côté de chez Swann*, qui rappelle l'enfance à Combray, ou encore au tintement d'une

cuiller, suivi de la raideur d'une serviette, observés par le narrateur lors de son attente dans la bibliothèque de l'hôtel du *Temps retrouvé*, évoquant respectivement un voyage en train puis la plage de Balbec, ces souvenirs sont construits sur des riens. Or, à l'instar de la sociocritique du potin et de la poésie quasi mythologique de la mondanité, c'est bien de cette manière — sur *des riens* — que fonctionne la mécanique des réminiscences proustiennes, si ce n'est celle de la *Recherche* en entier. « La réalité à exprimer résidait, je le comprenais maintenant, non dans l'apparence du sujet mais à une profondeur où cette apparence importait peu, comme le symbolisaient ce bruit de cuiller sur une assiette, cette raideur empesée de la serviette, qui m'avaient été plus précieux pour mon renouvellement spirituel que tant de conversations humanitaires, patriotiques, internationalistes » (*TR*, p. 189), fera dire Proust à son héros, au seuil de sa vocation littéraire. Et ajoutons que ce n'est pas dans la solitude d'une maison de santé que le narrateur proustien enclenchera chez lui le processus de création et d'écriture. C'est plutôt lors du « Bal de têtes », dernière séquence mondaine du roman. Le narrateur, devant attendre la fin d'un morceau avant de rejoindre les autres invités dans la salle de bal, patiente dans la bibliothèque. Plusieurs réminiscences, presque simultanément, s'emparent de lui pour lui donner une sorte de félicité nouvelle. Puis, quand c'est le temps de retrouver les convives, il prend réellement conscience que la mondanité ne bloque pas l'œuvre d'art, car dans son bref retour dans la société, après quelques années de réclusion durant lesquelles il n'a pas été en mesure de commencer son roman, il se découvre une « vie nouvelle » :

À ce moment le maître d'hôtel vint me dire que, le premier morceau étant terminé, je pouvais quitter la bibliothèque et

entrer dans les salons. Cela me fit ressouvenir où j'étais. Mais je ne fus nullement troublé dans le raisonnement que je venais de commencer par le fait qu'une réunion mondaine, le retour dans la société, m'eussent fourni ce point de départ vers une vie nouvelle que je n'avais pas su trouver dans la solitude. Ce fait n'avait rien d'extraordinaire, une impression qui pouvait ressusciter en moi l'homme éternel n'étant pas liée plus forcément à la solitude qu'à la société. (TR, p. 224)

Un peu plus loin, on trouve le constat suivant, qui unit de façon très poétique la logique sensible de l'écriture à celle de la vie de l'écrivain : « Une simple relation mondaine, même un objet matériel, si je le retrouvais au bout de quelques années dans mon souvenir, je voyais que la vie n'avait pas cessé de tisser autour de lui des fils différents qui finissaient par le feutrer de ce beau velours inimitable des années, pareil à celui qui dans les vieux parcs enveloppe une simple conduite d'eau d'un fourreau d'émeraude » (TR, p. 279). La culture médiatique dans laquelle le roman est gravé crée ainsi une nouvelle herméneutique du sujet écrivain.

Or, plutôt que d'en imposer l'hermétisme, il nous semble évident que, par l'attention particulière que son narrateur *alter ego* accorde au banal, au commun et, surtout, au mondain, Proust propose une totale désacralisation de la littérature. On a pu le voir rapidement, l'œuvre n'est pas fermée. Elle s'ouvre à la rumeur, elle accepte le potin pour en distinguer les qualités sensibles. Car celles-ci sont autant de signes à décoder pour le narrateur. La mondanité est, à juste titre, un des « mondes » de la *Recherche*. Si l'on en croit Deleuze, il s'agit en plus d'un monde privilégié, car « [i]l n'y a pas de milieu qui émette et concentre autant de signes, dans des espaces aussi réduits, à une vitesse aussi grande » (p. 12). C'est surtout que, complète le philosophe, pour le héros proustien, « [l']apprentissage serait

imparfait, et même impossible, s'il ne passait par eux » (p. 13). Et cet apprentissage est celui de l'œuvre d'art. Entre le salon mondain et elle, il n'y a qu'une marche.

La dynamique du regard proustien : de l'instrument à l'œuvre d'art

On dit souvent que le XIX^e siècle est celui du roman. Précisons : le siècle du roman français. Certains, romanciers et critiques, ont tenté d'y voir une malheureuse chimère. C'est le cas de Kundera, dans ses *Testaments trahis*, lorsqu'il propose sa division en trois temps de l'histoire du roman. Le roman du XIX^e siècle en serait le deuxième temps, succédant à la liberté essayistique et aux fantaisies romanesques du premier, incarné, lui, par Rabelais, Cervantès, Sterne, Diderot, et qui sera renouvelé par le troisième temps, celui de Kafka, Musil, Broch et Fuentes. Pourquoi renouvelé ? C'est que, pour l'auteur de *L'insoutenable légèreté de l'être*, le deuxième temps du roman, de Balzac à Zola, et auquel il ne sait pas trop s'il faut y intégrer Proust, représente une régression. Les torts que le roman français du XIX^e siècle aurait infligés à l'histoire de son art sont, toujours selon Kundera, les « dogmes du réalisme », la prétention de « concurrencer [...] l'état civil » et l'« obligation de suggérer au lecteur l'illusion du réel » (p. 91).

À l'inverse, comme cela a bien été montré ailleurs, ces caractéristiques sont en fait les grandes forces et nouveautés du roman de cette période. Nous pensons entre autres à Jacques Dubois et à son ouvrage incontournable, *Les romanciers du réel*. De surcroît, avec cette question du réalisme, rarement a-t-on pu constater une pareille symbiose entre littérature et société,

entre poétique et imaginaire : parallèlement à l'esthétique de la « chose vue », qui a permis l'éclosion de la presse moderne, est née une nouvelle façon de lire et de voir. Ici, tout est lié, tout prend : roman et journal, création romanesque et imaginaire médiatique. Comme l'écrit Dubois, « le roman français a été un extraordinaire instrument d'exploration du réel, de figuration de l'Histoire, d'analyse de la société » (2000, p. 9). Pour mener à terme cette entreprise, la littérature a investi massivement une forme, celle du roman. Elle s'est donc dotée d'un « outil d'expression adapté à ses exigences » (2000, p. 9). Dans la préface de Dubois, la métaphore de l'« instrument », pour parler du roman, reviendra à quelques reprises. Le critique y ajoute celle de « grande machine » (2000, p. 13). En somme, les considérations romanesques sont de l'ordre de la mécanique. C'est ce dont il sera question maintenant : du roman proustien comme de l'instrument qui symbolise la dynamique du regard propre au XIX^e siècle français. Si Proust peut adopter cette position, c'est que sa *Recherche*, œuvre de l'entre-deux, a un pied dans le XIX^e siècle et l'autre dans le XX^e. De là aussi vient l'étiquette de « catalyseur » qui lui a été collée plus haut. Dubois l'exprime parfaitement : tout en étant le « continuateur d'une grande tradition », Proust a également « rénové de fond en comble la conception que l'on se faisait jusqu'à lui de la représentation du réel » et « approfondi et affiné la visée d'une esthétique du roman » (2000, p. 272). De l'instrument à l'œuvre d'art, la dynamique du regard proustien résume et transcende celle du grand XIX^e siècle, dont il est l'enfant prodigue.

« Le lecteur a besoin de lire d'une certaine façon pour bien lire ; l'auteur n'a pas à s'en offenser, mais au contraire à laisser la plus grande liberté au lecteur en lui disant : "Regardez vous-même si vous voyez mieux avec ce verre-ci, avec celui-là,

avec cet autre" » (TR, p. 218), nous dit Proust dans *Le temps retrouvé*. Parallèlement, le roman est comparé à un instrument optique : « L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que sans ce livre il n'eût peut-être pas vu en soi-même » (TR, p. 217-218). Et une centaine de pages en aval, l'idée sera reprise dans un autre passage célèbre : « ils ne seraient pas, selon moi, mes lecteurs, mais les propres lecteurs d'eux-mêmes, mon livre n'étant qu'une sorte de ces verres grossissants [...] grâce auquel je leur fournirais le moyen de lire en eux-mêmes » (TR, p. 338). Or, par sa récurrence, force est d'être sensible à la pertinence de cette métaphore, comme à son importance dans la *Recherche*. En effet, pour Proust, la question du verre et de l'instrument recoupe à la fois des enjeux tels que la lecture, l'écriture et le rapport au réel. À la lecture du roman, on se rend compte que tout se rapporte à la problématique de la vision, même le style, « car le style pour l'écrivain aussi bien que la couleur pour le peintre est une question non de technique mais de vision. Il est la révélation, qui serait impossible par des moyens directs et conscients, de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, différence qui, s'il n'y avait pas l'art, resterait le secret éternel de chacun » (TR, p. 202). Cette notion de vision, au-delà du simple mimétisme que Kundera y voyait, encouragée par les constants renvois aux instruments optiques, permet au narrateur de fabuler sur des mondes possibles : « Grâce à l'art, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier, et autant qu'il y a d'artistes originaux, autant nous avons de mondes à notre disposition plus différents les uns des autres que ceux qui roulent dans l'infini, et qui bien des siècles après qu'est éteint le foyer dont il émanait [...] nous envoient

encore leur rayon spécial » (*TR*, p. 202). Ce qui se dégage de cet exercice, c'est, grâce à la dynamique du regard que nous n'avons ici que soulignée, l'importance du concept de représentation dans la *Recherche* de Proust. C'est-à-dire comment l'auteur met en scène ses idées de manière visuelle. Une typologie s'impose, celle des références optiques propres à notre modernité médiatique, que Proust orchestre avec prédilection dans son roman : daguerréotype, photographie, photographie instantanée, kinétoscope, stéréoscope, kaléidoscope, lanterne magique, microscope, télescope, cinématographe et cinéma. Cette dynamique du regard, par la question de la représentation visuelle, s'est maintes fois affûtée au cours du XIX^e siècle. Chez Proust, elle atteint son point culminant. La recension, au cœur de la *Recherche*, des techniques qui en découlent le prouve à merveille. Elles y sont toutes, se manifestant à plusieurs reprises, avec des objectifs différents et des visées diverses. Un des exemples les plus forts est peut-être celui du kaléidoscope, une invention de 1816. Dans le roman, cette métaphore a aussi des allures de leitmotiv. Savamment, Proust développe une analogie entre la mécanique de la société et le fonctionnement de l'appareil :

Pareille aux kaléidoscopes qui tournent de temps en temps, la société place successivement de façon différente des éléments qu'on avait crus immuables et compose une autre figure. Je n'avais pas encore fait ma première communion, que des dames bien pensantes avaient la stupéfaction de rencontrer en visite une Juive élégante. Ces dispositions nouvelles du kaléidoscope sont produites par ce qu'un philosophe appellerait un changement de critère. L'affaire Dreyfus en amena un nouveau, à une époque un peu postérieure à celle où je commençais à aller chez Mme Swann, et le kaléidoscope renversa une fois de plus ses petits losanges colorés. Tout ce qui était juif passa en bas, fût-ce la dame élégante, et des nationalistes obscurs

montèrent prendre sa place. Le salon le plus brillant de Paris fut celui d'un prince autrichien et ultra-catholique. Qu'au lieu de l'affaire Dreyfus il fût survenu une guerre avec l'Allemagne, le tour du kaléidoscope se fût produit dans un autre sens. (*JF*, p. 87-88)

Retour de la métaphore dans *Le côté de Guermantes* pour discourir à nouveau sur Dreyfus et les changements sociaux de l'Affaire, autre retour dans *La prisonnière* pour symboliser le désir vertigineux du jaloux qui souhaite tout savoir et, par le fait même, se brouille davantage. Puis, pour terminer le portrait, ce passage du *Temps retrouvé* : « le kaléidoscope n'est pas composé seulement par les groupes mondains, mais par les idées sociales, politiques, religieuses, qui prennent une ampleur momentanée grâce à leur réfraction dans des masses étendues, mais restent limitées malgré cela à la courte vie des idées dont la nouveauté n'a pu séduire que des esprits peu exigeants en fait de preuves » (*TR*, p. 200). L'imaginaire médiatique qui se déploie dans la *Recherche* proustienne recoupe incontestablement la culture qui a donné naissance au roman puisqu'il se forme en grande partie par l'utilisation que l'écrivain fait des procédés optiques qui ont marqué notre façon moderne de voir le monde. La *Recherche*, comme on pourra en juger brièvement avec la photographie, présente un condensé de l'imaginaire visuel du XIX^e siècle. Comme aucun autre roman, elle en fait la somme pour en créer la mémoire. Et le plus étonnant : elle imbrique ce travail de mémoire au devenir-écrivain de son héros, car il est modelé par la dynamique proustienne du regard.

En effet, et pour conclure sur cet enjeu, la notion de « point de vue » est une des pierres d'assise du roman. La *Recherche* est construite sur la démultiplication de ces points de

vue. Leur diversité, leur mobilité, leurs interférences et leurs contradictions orchestrent la polyphonie de l'œuvre. Le critique Louis Bolle avance avec justesse que le complexe de l'auteur est celui d'Argus. Proust aux cent yeux. La quête du roman se compare aisément à celle d'un regard pluriel et dynamique — *image de toutes les images* —, celui que le héros doit trouver pour écrire son roman, ce livre que nous lisons, car la *Recherche* est un récit circulaire. Même les fameuses réminiscences proustiennes ne sont qu'une vision du monde parmi d'autres. Ce que Proust et son narrateur recherchent d'abord et avant tout, c'est l'amalgame, le montage dynamique des regards et des points de vue grâce auxquels les lois seront observées et les vérités gravées dans le temple. Chaque instrument d'optique est un verre que Proust partage et avec son héros et avec son lecteur. Verre après verre, instrument après instrument, le premier va acquérir tous les points de vue nécessaires pour bâtir sa cathédrale romanesque, le second pour la lire. Cette dimension optique de l'œuvre proustienne est en somme un métadiscours de la représentation romanesque. Lorsque Proust parle de photo, de kinétoscope ou de lanterne magique, il tente de définir sa propre écriture. Il utilise les *topoi* de l'imaginaire médiatique du XIX^e siècle au profit de l'écriture de son roman, qui en fera par ailleurs la somme. « La structure même de l'œuvre *reflète* la recherche proustienne, comme les tableaux des peintres de la Renaissance incarnent leur préoccupation perspectiviste. Proust dispose son œuvre en tableaux, en prédelles ou pans qui doivent, à un certain point de vue, devenir réfléchissant les uns pour les autres, [...] capables de constituer un panorama en profondeur, une cathédrale à quatre dimensions » (Bolle, p. 28). C'est pourquoi la multiplication des

techniques du regard renvoie à celle des points de vue. Puis, par métadiscours, à l'écriture même de l'œuvre.

Études de cas : photographie et journal

Afin d'exemplifier les deux points que nous venons de présenter, on analysera maintenant l'importance de la photographie et du journal, à la fois dans la vie, dans l'œuvre et dans l'esthétique proustienne. C'est que la photographie et le journal sont, respectivement, deux éléments constitutifs de la dynamique du regard et de l'imaginaire médiatique grâce auxquels Proust a pu mettre en scène son roman.

Proust et la photographie

À isoler certains extraits de l'œuvre proustienne, on croirait que l'auteur expose un discours anti-photographique. Cette idée apparaît d'abord lorsque le narrateur nous parle des manies de sa grand-mère. On est toujours au début du *Côté de chez Swann*, c'est la deuxième occurrence du mot dans toute l'œuvre :

Elle eût aimé que j'eusse dans ma chambre des photographies des monuments ou des paysages les plus beaux. Mais au moment d'en faire l'emplette, et bien que la chose représentée eût une valeur esthétique, elle trouvait que la vulgarité, l'utilité reprenaient trop vite leur place dans le mode mécanique de représentation, la photographie. Elle essayait de ruser et sinon d'éliminer entièrement la banalité commerciale, du moins de la réduire, d'y substituer pour la plus grande partie de l'art encore, d'y introduire comme plusieurs « épaisseurs » d'art : au lieu de photographies de la Cathédrale de Chartres, des Grandes Eaux de Saint-Cloud, du Vésuve, elle se renseignait auprès de Swann si quelque grand peintre ne les avait pas représentés, et préférait me donner des photographies de la Cathédrale de Chartres par Corot, des Grandes Eaux de Saint-

Cloud par Hubert Robert, du Vésuve par Turner, ce qui faisait un degré d'art de plus. (CS, p. 39-40)

On pourrait alors être tenté d'associer Proust à certaines idées reçues. On se demanderait si, pour lui, la photographie est un art, ou, au contraire, une simple technique de représentation picturale du réel. Heureusement, ce n'est pas ainsi qu'il faut réfléchir au rôle de la photographie dans la matrice proustienne. Dans le passage qui vient d'être souligné, n'oublions pas qu'il s'agit seulement de la position de la grand-mère, et non de celle du narrateur ou d'un autre personnage artiste du roman. Ce n'est que le début de cette aventure photographique qu'est la *Recherche*. Le roman est médiatisé par l'acte photographique.

Or, de renvoi en renvoi, puis de métaphore en métaphore, les considérations proustiennes sur la question photographique dépassent, et de loin, les lieux communs et les opinions courantes. Comme peu d'auteurs avant lui, il propose une profonde réflexion sur le médium. Des exemples ? On connaît l'importance de la mémoire, sous toutes ses formes, dans la *Recherche*. Pourtant, on ne relève pas toujours que, pour qu'en soit éclairé le fonctionnement, elle est maintes fois comparée à une photographie. Celle-ci, chez Proust, explique entre autres choses le dispositif mnémonique. C'est d'ailleurs ce qui permettra à Barthes d'écrire son livre le plus proustien, *La chambre claire*, à savoir un livre sur la photographie. Il n'est donc pas rare que le narrateur présente une remarque du genre : « Notre mémoire ressemble à ces magasins qui, à leurs devantures, exposent d'une certaine personne, une fois une photographie, une fois une autre. Et d'habitude la plus récente reste quelque temps seule en vue » (JF, p. 452). Dans le même tome, un peu plus tôt, ce sont les plaisirs qui auront droit à une

explication photographique : « Il en est des plaisirs comme des photographies. Ce qu'on prend en présence de l'être aimé, n'est qu'un cliché négatif, on le développe plus tard, une fois chez soi, quand on a retrouvé à sa disposition cette chambre noire intérieure » (*JF*, p. 435). En conséquence, la photographie change notre façon de voir le monde. Elle la raffine. Dans ce XIX^e siècle qui est celui du regard, elle incarne un parangon de modernité, une technique révolutionnaire. L'œil, par le biais de l'objectif photographique, s'approche de cette « grande machine » dont parlait Dubois. Là où l'œil romantique cherchait dans la nature le trop grand et le sublime, l'œil photographique du XIX^e siècle recherche l'altérité. Même dans la quotidienneté. Une vision du monde particulière qui peut être semblable en apparence mais différente en profondeur, car les choses sont toujours plus compliquées qu'à première vue. C'est ce discours que tient Proust lorsque son narrateur rencontre Elstir dans l'atelier du peintre. *Grosso modo*, Elstir lui fait comprendre qu'il n'y a pas de hiérarchie à établir entre peinture et photographie, contrairement au discours que tenait sa grand-mère en début de roman. C'est évident, le narrateur a bien saisi la leçon de l'ancien M. Biche du salon Verdurin. De la photographie, il pense maintenant qu'elle est une

image différente de celles que nous avons l'habitude de voir, singulière et pourtant vraie et qui à cause de cela est pour nous doublement saisissante parce qu'elle nous étonne, nous fait sortir de nos habitudes, et tout à la fois nous fait rentrer en nous-même en nous rappelant une impression. Par exemple telle de ces photographies [...] illustrera une loi de la perspective, nous montrera telle cathédrale que nous avons l'habitude de voir au milieu de la ville, prise au contraire d'un point choisi d'où elle aura l'air trente fois plus haute que les maisons et faisant éperon au bord du fleuve d'où elle est en réalité distante. (*JF*, p. 402)

Dans ces phrases, on reconnaîtra le célèbre article de Walter Benjamin, contemporain de Proust, sur l'évolution du concept d'œuvre d'art : « Dans le cas de la photographie [...], elle peut faire ressortir des aspects de l'original qui échappent à l'œil et ne sont saisissables que par un objectif librement déplaçable pour obtenir divers angles de vue » (p. 274-275). De surcroît, ce n'est pas au magasin des curiosités que Proust place la photographie, mais bien, et de façon plutôt précoce, dans l'histoire de l'art et de la société. Des arts et des sociétés. L'esthétique photographique, telle qu'orchestrée par Proust dans son roman, puis comprise dans l'engrenage de sa dynamique du regard, développe et complexifie le rapport au réel qui a obnubilé le XIX^e siècle.

On note aussi l'importance de la photographie dans la vie même de Proust. Elle se manifeste principalement par un désir quasi obsessionnel de posséder les portraits des gens aimés ou tout simplement proches de lui. Posséder et conserver : après la mort de ses parents, Proust, qui hérite alors d'une quantité impressionnante de matériel domestique, va tout vendre, tout donner. Tout, vraiment ? Non, « il gardera toutes les photographies, car il veut que ses grands-parents, et même leurs parents qu'il n'a pas connus, soient près de lui » (Tadié, 1996, p. 803). Il les ajoutera à celles qu'il collectionne furieusement, c'est le mot, depuis l'adolescence. « L'acharnement à obtenir un portrait de personnes qui répugnaient à s'en dessaisir, ce trait de caractère donne la mesure de *sa passion pour la photographie* » (Brassaï, p. 42; nous soulignons). Quelques années après la mort des parents de Proust, soit en 1910, sa chambre sera tapissée de liège, comme celle, moins célèbre, de la comtesse de Noailles. Dans la vie de l'auteur, c'est ce que l'on nomme généralement la sortie

du monde. Après, c'est le constant recours aux fumigations, la maladie. Mais c'est surtout, la recherche du temps perdu, doublée par la réussite de la création romanesque. Or, pour ce faire, la chambre de Proust s'est littéralement métamorphosée en chambre noire : une antichambre de l'écriture remplie de portraits et de photographies diverses pouvant alors nous offrir des clés d'interprétations avantageuses pour relire son roman comme pour en déchiffrer les personnages. Avec sa vaste collection de photographies, Proust s'est bâti un imaginaire. Qui plus est, un imaginaire qu'il faut bien définir à la fois comme médiatique et médiatisé. La dynamique du regard propre au XIX^e siècle, rendue sensible ici par la photographie, dont elle est une des inventions techniques les plus notoires, influe donc sur la vie même de Proust. Elle en rythme la biographie. Pareillement, ce désir, obsessionnel si l'on en croit les biographes, de possession photographique se transpose à foison dans le roman. Proust l'attribue sans cesse à son héros. À la lecture de la séquence qui va suivre, où le narrateur fabule sur la photographie d'Orianne qu'il souhaite détenir, on comprend pourquoi il n'est pas exagéré de parler d'obsession. Et ce qui importe encore plus, c'est que l'on saisit davantage l'importance du médium photographique à la fois dans la ligne de vie proustienne et dans l'architecture de son roman qui, entre autobiographie et fiction, en est la réverbération :

Je regardais la photographie de sa tante et la pensée que, Saint-Loup possédant cette photographie, il pourrait peut-être me la donner, me fit le chérir davantage et souhaiter de lui rendre mille services qui me semblaient peu de choses en échange d'elle. Car cette photographie c'était comme une rencontre de plus ajoutée à celles que j'avais déjà faites de Mme de Guermantes ; bien mieux, une rencontre prolongée, comme si, par un brusque progrès dans nos relations, elle s'était arrêtée auprès de moi, en chapeau de jardin, et m'avait laissé pour la

première fois regarder à loisir ce gras de joue, ce tournant de nuque, ce coin de sourcils (jusqu'ici voilés pour moi par la rapidité de son passage, l'étourdissement de mes impressions, l'inconsistance du souvenir) ; et leur contemplation, autant que celle de la gorge et des bras d'une femme que je n'aurais jamais vue qu'en robe montante, m'était une voluptueuse découverte, une faveur. Ces lignes qu'il me semblait presque défendu de regarder, je pourrais les étudier là comme dans un traité de la seule géométrie qui eût de la valeur pour moi. Plus tard, en regardant Robert, je m'aperçus que lui aussi était un peu comme une photographie de sa tante, et par un mystère presque aussi émouvant pour moi puisque, si sa figure à lui n'avait pas été directement produite par sa figure à elle, toutes deux avaient cependant une origine commune. (CG, p. 73)

La propension photographique du roman, en plus de symboliser la passion de son auteur, recoupe aussi bien la mécanique du désir, du voyeurisme, de la temporalité, de l'instantanéité, de la mémoire que celle de la généalogie mythique de l'aristocratie. En somme, tous des thèmes fondateurs de l'esthétique proustienne. Tous multipliés par une technique visuelle de notre modernité culturelle. La photographie devient une plus-value de l'œil de l'écrivain. Proust ne cesse de le répéter : le prisme photographique transcende les carcans dans lesquels on a souvent tenté de l'emprisonner. C'est pourquoi la photographie agit de manière aussi soutenue sur l'économie narrative de la *Recherche*. On pense à l'impressionnante quantité de scènes proustiennes, et des plus célèbres, minutieusement construites autour d'une photographie : la profanation du musicien Vinteuil par sa fille, la reproduction photographique d'une peinture de Giotto qui rendit Swann amoureux d'une femme qui n'était pas son genre, l'annonce de la mort prochaine de ce même Swann, celle, passée, de la grand-mère, la visite d'Oriane à la petite chapelle de Combray, la mission qu'a Saint-Loup de retrouver Albertine

disparue, la possibilité d'une idylle gomorrhéenne entre la jeune orpheline et Esther, la cousine de Bloch, l'entrée en scène de la Berma dans le roman, l'illumination des différents stades de la vie d'Odette, la longue conversation entre les femmes de chambre Marie et Céleste, la métamorphose de Gilberte en Rachel, la fuite de Morel devant un portrait de Charlus, etc. Rares sont les romanciers qui en comptent autant que Proust. Et on se questionne sur ce qui a pu faire dire aux écrivains qui l'ont côtoyé que son intérêt pour la photographie n'était qu'une de ses frivolités, au même titre que l'apprêtement de son café au lait. Car, loin d'une légèreté, la photographie est, pour l'écrivain, un outil. Un outil narratif, poétique et esthétique. De la passion photographique de Proust s'est bâti tout un pan de la *Recherche*.

Le photographe Brassäi, un des premiers à avoir étudié l'emprise photographique proustienne, résume parfaitement la situation : « À la lumière de la photographie un nouveau Proust m'est apparu, une sorte de photographe mental, considérant son propre corps comme une plaque ultrasensible, qui sut capter et emmagasiner dans sa jeunesse des milliers d'impressions et qui, parti à la recherche du temps perdu, consacra tout son temps à les développer et à les fixer, rendant ainsi visible l'image latente de toute sa vie, dans cette photographie gigantesque que constitue *À la recherche du temps perdu* » (Brassäi, p. 20). C'est indéniable : non seulement Proust est sous l'emprise de la photographie, mais il l'est triplement. De la vie à l'œuvre, et de l'œuvre au style qui se fait vision. Biographiquement, narrativement, esthétiquement. La dynamique du regard photographique, fil rouge du XIX^e siècle, est en plus le fil d'Ariane de la *Recherche* — si l'on sait comment la *développer*.

Proust et le journal

Proust est un excellent journaliste. Non pas qu'il en ait fait une carrière, mais il a su comprendre le fonctionnement du journal, symbole ultime de la culture médiatique de masse née du XIX^e siècle. Comme c'était le cas pour la photographie, Proust est triplement sous l'emprise du journal. C'est ce qu'avait remarqué Gide : « Je m'étais fait de vous une image d'après quelques rencontres dans "le monde" qui remontent à près de vingt ans. Pour moi vous étiez resté celui qui fréquente chez Mme X et Z – celui qui écrit dans *Le Figaro* », lui écrit-il dans une lettre désormais célèbre. Malgré la critique, de laquelle il ne cessera d'ailleurs de s'excuser, l'auteur de *Paludes* cible là un des points majeurs de la formation de l'écrivain. Proust n'est pas arrivé spontanément. Littéralement, il obéissait à des codes de la mondanité et de la virtualité de la presse. Il en avait besoin, car des lois y sont cachées. Il les découvrira à l'aide de l'objectif télescopique de son roman. La mondanité et le journal semblent liés. Comme dirait Mme de Verdurin, ils « font clan ». Or, au même titre que Proust a su utiliser l'imaginaire mondain, il mania le journal de main de maître.

Mondanité et journal sont deux apocalypses de la *Recherche*, c'est-à-dire deux révélations. Néanmoins, comme c'était le cas pour le discours anti-photographique de son roman, Proust commence toujours par nous dire le contraire de ce qu'il entend réellement. Regardons un instant cette réplique qu'il met dans la bouche de Swann, dès les premières pages du récit :

Ce que je reproche aux journaux c'est de nous faire faire attention tous les jours à des choses insignifiantes tandis que nous lisons trois ou quatre fois dans notre vie les livres où il y a des choses essentielles. Du moment que nous déchirons fiévreusement chaque matin la bande du journal, alors on

devrait changer les choses et mettre dans le journal, moi je ne sais pas, les... *Pensées* de Pascal ! [...] Et c'est dans le volume doré sur tranches que nous n'ouvrons qu'une fois tous les dix ans, ajouta-t-il en témoignant pour les choses mondaines ce dédain qu'affectent certains hommes du monde, que nous lirions que la reine de Grèce est allée à Cannes ou que la princesse de Léon a donné un bal costumé. Comme cela la juste proportion serait rétablie. (CS, 25-26)

Ce que l'auteur nous laisse malgré tout deviner, c'est que le journal, objet aussi quotidien qu'omniprésent, devrait être un vecteur de pensée. On apprendra plus tard que ces propos n'étaient qu'une sorte de mot d'esprit, improvisé par Swann devant la famille du narrateur pour faire gentil. Tout s'expliquera. Swann est en fait un érudit du journal. Il sait comment le lire, comment le lire autrement pour s'en servir. C'est une de ses qualités : « s'il lisait dans un journal les noms des personnes qui se trouvaient à un dîner [il] pouvait dire immédiatement la nuance du chic de ce dîner, comme un lettré, à la simple lecture d'une phrase, apprécie exactement la qualité littéraire de son auteur » (CS, p. 239). Il y a donc un sens, un goût du journal, un tact de la mondanité. C'est ce que le narrateur apprendra, au cours de son récit initiatique. Pour en finir avec Swann, et pour attester que l'herméneutique du journal s'affûte au fil des pages du roman, il vivra grâce au journal une réminiscence proustienne, un de ces souvenirs involontaires que l'on réserve généralement au narrateur :

Ayant ouvert le journal, pour chercher ce qu'on jouait, la vue du titre : *Les Filles de marbre* de Théodore Barrière le frappa si cruellement qu'il eut un mouvement de recul et détourna la tête. Éclairé comme par la lumière de la rampe, à la place nouvelle où il figurait, ce mot de « marbre » qu'il avait perdu la faculté de distinguer tant il avait l'habitude de l'avoir souvent sous les yeux, lui était soudain redevenu visible et l'avait aussitôt fait souvenir de cette histoire qu'Odette lui avait

racontée autrefois, d'une visite qu'elle avait faite au Salon du Palais de l'industrie avec Mme Verdurin et où celle-ci lui avait dit : « Prends garde, je saurai bien te dégeler, tu n'es pas de marbre. » (CS, p. 354)

Le mot *révélation* prend ici tout son sens. Qui l'aurait cru : du journal, Proust fera jaillir un souvenir involontaire et le prête précisément au personnage de qui l'histoire reflète celle de son héros. La mémoire involontaire est à l'œuvre, même dans le journal. En fait, dans l'extrait que nous venons de présenter, elle l'est même doublement. Swann tentera de continuer paisiblement sa lecture du journal, mais sans succès :

Sans oser lever les yeux vers le journal, il le déplia, tourna une feuille pour ne plus voir ce mot : *Les Filles de marbre* et commença à lire machinalement les nouvelles des départements. Il y avait eu une tempête dans la Manche, on signalait des dégâts à Dieppe, à Cabourg, à Beuzeval. Aussitôt il fit un nouveau mouvement en arrière. Le nom de Beuzeval l'avait fait penser à celui d'une autre localité de cette région, Beuzeville, qui porte uni à celui-là par un trait d'union un autre nom, celui de Bréauté, qu'il avait vu souvent sur les cartes, mais dont pour la première fois il remarquait que c'était le même que celui de son ami M. de Bréauté, dont la lettre anonyme disait qu'il avait été l'amant d'Odette. (CS, p. 354-355)

Le journal, symbole d'une collectivité médiatique, s'inscrit aussi dans l'intime de ses membres. C'est parce que le journal, comme on l'a vu pour la photographie, n'est pas cloîtré dans les murs de la représentation ou de la stricte objectivité. Bien souvent, il arrive à signifier autre chose. Il y a une poésie dans le journal, nous dit Proust, une poétique. Une esthétique même. Cela fonctionne comme dans un temple : des vérités, pour qui peut les lire, sont gravées dans le journal. Par exemple, on sait bien que la découverte de la Berma, un des grands personnages artistes du roman avec Elstir, Vinteuil et Bergotte, est l'un des

moments forts dans l'apprentissage esthétique du narrateur. En revanche, ce qui est moins fréquemment relevé est le fait que c'est d'abord et avant tout grâce au journal que le narrateur pourra apprécier tout le rayonnement de ce talent. La déception qu'il avait eue devant la Berma jouant *Phèdre* se transforma en révélation salvatrice sur le pouvoir de l'art. Proust orchestre le tout comme suit :

Mon père me passa le journal en me désignant un entrefilet conçu en ces termes : « La représentation de *Phèdre* [...] a été pour Mme Berma [...] l'occasion d'un triomphe comme elle en a rarement connu de plus éclatant au cours de sa prestigieuse carrière. Nous reviendrons plus longuement sur cette représentation qui constitue un véritable événement théâtral; disons seulement que les juges les plus autorisés s'accordaient à déclarer qu'une telle interprétation renouvelait entièrement le rôle de Phèdre, qui est un des plus beaux et des plus fouillés de Racine, et constituait la plus pure et la plus haute manifestation d'art à laquelle de notre temps il ait été donné d'assister ». Dès que mon esprit eut conçu cette idée nouvelle de « la plus pure et haute manifestation d'art », celle-ci se rapprocha du plaisir imparfait que j'avais éprouvé au théâtre, lui ajouta un peu de ce qui lui manquait et leur réunion forma quelque chose de si exaltant que je m'écriai : « Quelle grande artiste ! » (*JF*, p. 51-52).

Pourtant, Norpois avait bien tenté de convaincre le jeune narrateur de l'immense talent de l'actrice lorsque ce dernier revient désarmé de la représentation. Là où Norpois, grand diplomate et homme confiant au jugement esthétique rigoureux, a échoué, le journal a réussi. C'est son rôle de passeur, de boussole intérieure ou de directeur de conscience. Le journal, en dépit de son côté mondain, populaire, permet — et c'est Proust que le dit — une « idée nouvelle ».

De la même façon qu'il est impossible d'imaginer la *Recherche* sans la Berma, ou sans la relation entre Swann et Odette, il nous paraît inconcevable de penser au roman sans le journal. Tout un imaginaire, des mondes possibles, s'y inscrit. Se créent alors des intermédiations entre les personnages, leur destin et le monde social et intime qui les entoure.

Si l'on a dit que Proust est triplement sous l'emprise du journal, c'est d'abord pour cette raison. Le journal est un outil narratif privilégié dans la *Recherche*. Un passeur d'idées hors de l'ordinaire. Un miroir déformant de la société et un passage obligé pour l'apprentissage du héros. Le journal est donc mis en scène par Proust dans sa *Recherche*, aussi bien que le journal met en scène le roman. Dans cet échange de bons procédés, on remarque bien sûr l'importance que l'auteur accorde à la culture médiatique du XIX^e siècle, dans laquelle le journal a vraiment su émerger. Le journal, décidément, souligne très bien qu'une œuvre comme celle de Proust est inconcevable sans l'apport de cet imaginaire médiatique, social et culturel. Le rôle du journal est loin d'être seulement conscrit à l'information pure. De l'information, on passe à la fiction, car le journal influe sur tous les mécanismes romanesques et poétiques de la *Recherche*. À cela on ajoute le rôle capital qu'a tenu le journal, aidé des revues et autres périodiques, dans la vie de l'écrivain. On trouve en effet plusieurs de ses manifestations en dehors des murs de la *Recherche*. Proust n'est donc pas seulement l'homme d'une œuvre, contrairement à ce que laisse croire une certaine *doxa* littéraire. Les publications dans les journaux ou dans les revues, assemblées dans le recueil *Essais et articles*, rythment la carrière de l'écrivain. Leurs lieux de publication sont des plus variés : *La Revue Verte*, *La Revue Lilas*, *Le Banquet*, *Le Gratis-Journal*, *Le Gaulois*, *Le Figaro*, *Le Figaro Littéraire*, la

Revue hebdomadaire, La Revue blanche, La Revue d'art dramatique, Le Point, la Gazette des beaux-arts, La Chronique des arts et de la curiosité, Les Arts de la vie, le Gil Blas, la revue Les lettres, L'intransigeant, Le Miroir, la Nouvelle Revue française, L'Opinion, La Revue de Paris, La Presse... De surcroît, les articles proustiens empruntent diverses formes et recourent beaucoup de genres : des comptes rendus (souvent pour des livres publiés par des amis), des « salons parisiens », des articles mondains ou des textes sur la mode, des notes ou des études sur des peintres, des musiciens, des écrivains, des fragments de prose ou de poésie, des questionnaires (dont le fameux « Questionnaire Proust »), des grands articles critiques, des dialogues philosophiques et quelques fragments de l'œuvre de Proust (ce qui deviendra l'essai *Contre Sainte-Beuve*, avant que le *Contre Sainte-Beuve* ne devienne lui-même la *Recherche*). Les sujets sociaux et culturels sur lesquels l'auteur écrit sont aussi splendidement bigarrés, par exemple : les débats politiques autour de la troisième République, l'Affaire Dreyfus, la séparation des Églises et de l'État, le repli sur soi de la culture française pendant la guerre, etc. Ces articles proposent, ce qui est typiquement proustien, un vertigineux rapprochement entre les arts et entre les sujets. Dans le même paragraphe, Proust parle à la fois de peinture et de musique, de la peinture par la musique. Il faut également souligner l'importance de la sensation. Dans les articles de Proust, c'est le temps qui devient sensible : le temps de l'art, le temps de l'histoire, le temps de la mondanité. Il s'y développe alors un regard, une méthode, ou, pour reprendre les termes de l'auteur, un « instrument optique ». Le journal, chez Proust, a cette fonction : c'est une méthode pour regarder et une méthode pour recevoir l'art, le social, bref, le monde. Et, parallèlement, c'est un instrument

d'optique qui nous permet de regarder différemment le style de Proust.

C'est un véritable *journal de bord* : on y voit se former un style et une pensée. Un monde est narré et mis en scène. Pour citer Thierry Laget, responsable de l'introduction des *Essais et articles* : « Pendant des années, ces papiers précèdent, accompagnent, épaulent la création romanesque. Ils sont la preuve que Proust n'a jamais cessé d'écrire, n'a jamais cessé d'expérimenter, d'inventer, de chercher, de trouver » (p. IV). À l'instar de ce qui se trame dans le roman, le journal, dans la vie de Proust, se comprend dans une logique d'apprentissage esthétique, celui de devenir écrivain. Le « devenir-écrivain » du narrateur et de l'auteur passe d'abord par un « devenir-journaliste » — pour reprendre la typologie développée par G. Pinson. C'est une question de découverte, nous dit Jean-Yves Tadié : « c'est le sujet et la forme de l'œuvre qui intègrent l'esthétique à la vie du héros, donc au roman [...]. La découverte d'une esthétique est ici un événement romanesque au même titre que celle d'un cadavre... C'est même l'événement par excellence, le dénouement de l'œuvre » (1971, p. 423). Et l'une des découvertes les plus importantes dans la *Recherche* est celle où le narrateur contemple la publication d'un article qu'il avait soumis depuis longtemps déjà au *Figaro* :

Puis je considérai le pain spirituel qu'est un journal, encore chaud et humide de la presse récente et du brouillard du matin où on le distribue dès l'aurore aux bonnes qui l'apportent à leur maître avec le café au lait, pain miraculeux, multipliable, qui est à la fois un et dix mille, et reste le même pour chacun tout en pénétrant à la fois, innombrable, dans toutes les maisons. Ce que je tenais en main, ce n'est pas un certain exemplaire du journal, c'est l'un quelconque des dix mille ; ce n'est pas seulement ce qui a été écrit par moi, c'est ce qui a été écrit par

moi et lu par tous. Pour apprécier exactement le phénomène qui se produit en ce moment dans les autres maisons, il faut que je lise cet article non en auteur, mais comme un des autres lecteurs du journal; ce n'était pas seulement ce que j'avais écrit, c'était le symbole de l'incarnation dans tant d'esprits. Aussi pour le lire fallait-il que je cessasse un moment d'en être l'auteur, que je fusse l'un quelconque des lecteurs du journal. (AD, p. 149)

À nouveau, c'est une révélation. Proust souligne parfaitement le mécanisme et les vertus de la presse : un dispositif miraculeux, multipliable, renouvelable donc, à la fois singulier et pluriel, et lu quotidiennement par une collectivité. Pour le devenir-écrivain, ce moment est capital. C'est une épiphanie de la création, une joie qui force le narrateur à poursuivre sa vocation d'homme de lettres. Le devenir-écrivain passe par un devenir-journaliste qui illumine les possibilités d'une collectivité médiatique et culturelle qui, à son tour, sera éclairée par le roman. Et encore une fois, il est question de voir le monde autrement, de se voir autrement, de se sentir autrement : « *Se lire* dans un journal, c'est aussi se lire comme un autre; lire le journal, c'est être avec les autres et les imaginer : c'est pour cela qu'on peut voir là une sorte de glissement entre mondanité, journal et littérature. Car la littérature est une forme de sociabilité » (Pinson, 2007, p. 23). L'article dans *Le Figaro* va ainsi épauler le narrateur dans sa démarche d'écriture, vers la rédaction de son œuvre. Pour ce faire, il devra non pas retourner dans le monde, mais sortir du monde. Sortir du monde pour mieux le représenter. « La publication dans ce journal très mondain qu'est *Le Figaro* annonce donc paradoxalement la retraite hors du monde et le début de l'écriture » (Pinson, 2007, p. 23). La boucle est bouclée.

De la cime du particulier...

Il était déjà question de cet article dans *Le Figaro* dès le *Contre Sainte-Beuve*. Du coup, on peut en conclure qu'il s'agit d'une ritournelle dans la carrière de Proust, une ritournelle dont l'apogée est ce passage dans *Albertine disparue*. C'est donc à la fois un moment capital de la *Recherche* et des écrits proustiens en général. En fait, ce fragment, si on sait comment le lire, est un exemple privilégié pour comprendre l'esthétique et la poétique proustiennes. L'apprentissage de l'écrivain est un apprentissage qui passe par la joie de la publication dans un journal. « Le journal, avec constance, inscrit dans le roman le rôle essentiel qu'ont joué dans la vie de Proust les *Essais et articles* : le roman d'apprentissage, ce sont eux qui l'ont écrit » (Laget, p. VIII). Le journal, sous toutes ses déclinaisons, est formateur et essentiel : le journal comme laboratoire d'écriture, le journal comme mosaïque d'un style, le journal comme élément narratif central, le journal comme enjeu esthétique et le journal pour devenir écrivain. « Chez Marcel Proust, la fusion de l'horizon journalistique dans la matière romanesque est l'origine de la fiction du monde » (Pinson, 2008, p. 330). De même pour la dynamique du regard : grâce à sa collection de photographies, Proust a construit un monde, donné vie à des personnages qui sont l'amalgame de tout ce papier glacé. Et aussi, bien plus que les romans qui la précèdent, sa *Recherche* est un château de photographies, comme on dit un château de cartes. C'est que le roman est un instrument optique dont Proust a su apprendre l'usage. Les renvois aux techniques de la modernité visuelle du XIX^e siècle sont le métadiscours du texte. Proust a décortiqué ces dispositifs, il les a transcendés, en a fait la somme dans une œuvre qui n'est pas seulement faite de papier. « C'est à la cime même du particulier qu'éclôt le général », écrivait Proust en

1919 dans une lettre à Daniel Halévy. Ainsi fonctionne l'analogie entre Proust, l'imaginaire médiatique et l'imaginaire du regard. De la cime du particulier qu'est la *Recherche* est rendu le tableau général de toute une société et de toute une culture. Le roman est construit autour d'une structure médiatique très élaborée. En fait, il s'en construit en même temps qu'il la dégage. De Proust, on atteint l'imaginaire médiatique et la dynamique du regard qui ont marqué et le XIX^e siècle et notre façon moderne de voir le monde.

Pour conclure, on citera un article de Proust portant sur la mort de la grand-mère de son ami Robert de Flers. On y lit que « [d]es amitiés aussi parfaites que celle qui unissait Robert de Flers à sa grand-mère ne devraient jamais pouvoir finir [...]. Deux êtres si entièrement correspondants que rien n'existait dans l'un qui ne trouvât dans l'autre sa raison d'être, son but, sa satisfaction, son explication, son tendre commentaire, deux êtres qui semblaient la traduction l'un de l'autre » (1994, p. 243-244). Ce passage remarquable explique bien, contrairement à ce qu'a pu dire Sollers, qu'*il n'y a rien de plus vrai que de replacer Proust dans son époque*, celle d'une culture médiatique et visuelle. Pourquoi ? C'est qu'ils sont la « traduction » l'un de l'autre.

Bibliographie

Corpus

PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Édition établie sous la direction de Jean-Yves Tadié.

CS PROUST, Marcel, *Du côté de chez Swann*, édition présentée et annotée par Antoine Compagnon, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1987 pour l'établissement du texte, 1988 pour la préface et le dossier.

JF PROUST, Marcel, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, édition présentée, établie et annotée par Pierre-Louis Rey, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1987 et 1988 pour l'établissement du texte, 1988 pour la préface et le dossier.

CG PROUST, Marcel, *Le côté de Guermantes*, édition présentée par Thierry Laget, établie et annotée par Thierry Laget et Brian G. Rogers, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1988.

SG PROUST, Marcel, *Sodome et Gomorrhe*, édition présentée, établie et annotée par Antoine Compagnon, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1988 pour l'établissement du texte, 1989 pour la préface et le dossier.

Pr PROUST, Marcel, *La prisonnière*, édition présentée, établie et annotée par Pierre-Edmond Robert, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1988 pour l'établissement du texte, 1989 pour la préface et le dossier.

AD PROUST, Marcel, *Albertine disparue*, édition présentée, établie et annotée par Anne Chevalier, Nouvelle édition revue, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1989 et 1992 pour l'établissement du texte, 1990 et 1992 pour la préface et le dossier.

TR PROUST, Marcel, *Le temps retrouvé*, Édition présentée par Pierre-Louis Rey, établie par P.-E. Robert et annotée par J. Robichez avec la collaboration de Brian G. Rogers, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1989 pour l'établissement du texte, 1990 pour la préface et le dossier.

PROUST, Marcel. 1994, *Essais et articles*, édition établie par Pierre Clarac et Yves Sandre, présentation de Thierry Laget, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais ».

Corpus critique

BENJAMIN, Walter. 2000, *Œuvres III*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essai ».

BOLLE, Louis. 1967, *Marcel Proust ou le complexe d'Argus*, Paris, Bernard Grasset.

BRASSAÏ. 1997, *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*, Paris, Gallimard.

COMPAGNON, Antoine (dir.). 2009, *Proust, la mémoire et la littérature*, séminaire 2006-2007 au Collège de France, Paris, Odile Jacob / Collège de France.

—. 2010, « La Recherche à hauteur d'homme », *Le Magazine Littéraire*, n° 496, avril, p. 46-50.

DELEUZE, Gilles. 2007, *Proust et les signes*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige : Grands Textes ».

DUBOIS, Jacques. 2000, *Les romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais ».

- . 1997, *Pour Albertine. Proust et le sens du social*, Paris, Seuil, coll. « Liber ».
- KUNDERA, Milan. 1993, *Les testaments trahis*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- PINSON, Guillaume. 2005, « Marcel Proust journaliste. Réflexions sur les "Salons parisiens" du *Figaro* », *Marcel Proust Aujourd'hui*, n° 3, p. 123-141.
- . 2007, « L'imaginaire médiatique dans *À la recherche du temps perdu* : de l'inscription du journal à l'œuvre d'art », *Études françaises*, vol. 43, n° 3, p. 11-26.
- . 2008, *Fiction du monde. De la presse mondaine à Marcel Proust*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius ».
- POPOVIC, Pierre. 2008, *Imaginaire social et folie littéraire. Le second Empire de Paulin Gagne*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius ».
- SOLLERS, Philippe. 1999, *L'œil de Proust. Les dessins de Marcel Proust*, rédaction des notices Alain Nave, Paris, Stock.
- TADIÉ, Jean-Yves. 1996, *Marcel Proust 1. Biographie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- . 1971, *Proust et le roman, Essai sur les formes et techniques du roman dans À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».
- THÉRENTY, Marie-Ève. 2007, *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».

Résumé

Cet article propose d'analyser deux aspects majeurs, et pourtant méconnus, d'*À la recherche du temps perdu* : d'une part, celui d'« imaginaire médiatique », d'autre part, celui de « dynamique du regard ». Tous deux sont propres au XIX^e siècle français, espace-temps d'inventions majeures pour notre modernité culturelle et artistique. Le texte proustien, un pied dans le XIX^e siècle et l'autre dans le XX^e, apparaît ainsi comme un catalyseur et comme un passeur. Le « temps retrouvé » de la *Recherche*, c'est aussi celui d'un XIX^e siècle rendu sensible par le roman, médiatisé par l'œuvre. Le déploiement et la floraison de ces deux thématiques (la première questionnant la problématique de la mondanité et l'autre celle de l'imaginaire de l'œil et de la vision) seront relevés de façon générale dans la *Recherche*, puis on proposera deux études de cas — sur le journal et sur la photographie — qui viendront les illustrer.

Abstract

This article proposes to analyze two major aspects of the novel *À la recherche du temps perdu* (*In search of lost time/Remembrance of things past*), by Marcel Proust: on one hand, what is called “l'imaginaire médiatique”, on the other hand, “la dynamique du regard”. Both are specific to the 19th century in France, time and place of major inventions for our cultural and artistic modernity. The proustian novel, a foot in the 19th century and the other in 20th, seems thus like a catalyst and a frontier runner. The “time regained” of *In search of lost time* is also the one of the 19th century, precisely revealed by the novel. The deployment of these two sets of themes (the first questioning the problems of “mondanité” — social life, social network, social gossip and so on —, the second those of vision in a civilization of the eye) will be generally raised in the novel, then will be proposed two case studies (on newspaper and on photography) to illustrate them.

Dominique Chancé, *Patrick Chamoiseau,
écrivain postcolonial et baroque*
Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de Littérature
générale et comparée », 2010, 387 p.

Jérôme Poinot

Partant de l'origine africaine et carnavalesque du surnom « oiseau de Cham » des premiers textes de Patrick Chamoiseau (chapitre 1), Dominique Chancé réinterroge la notion de « créolité » telle que l'ont exprimée les auteurs de *l'Éloge de la créolité* : faute de pouvoir être définie, cette dernière se trouvait prise entre son délitement provoqué par l'assimilation culturelle française et les cris de la négritude poussés par Aimé Césaire (p. 24). Dès lors, la créolité chamoisienne, quoique

profondément ancrée dans la négritude, explore les multiples contradictions de la culture créole par une expérience imaginaire. Celle-ci se traduira par une revitalisation de la trace africaine (p. 47), où malgré la subsistance d'une veine panthéiste animiste, le conteur créole deviendra un mage prenant en charge la parole du Mentor ou du quimboiseur, ce personnage n'appartenant plus à l'univers créole, mais à un type générique (*Texaco*) qui symbolise à lui seul la mémoire de l'esclavage. C'est ainsi que les descendants d'Africains cherchent dans leur terre-mère antillaise de nouveaux symboles leur permettant de transformer leur histoire (p. 73).

Inscrite de la sorte dans la géographie, l'antillanité chamoisienne va se trouver confrontée aux nombreuses contradictions de la créolité (chapitre 2) : « unité culturelle spécifique et paradoxale, tant elle recoupe une dimension inclassable » (p. 82), échappant aux critères sociologiques occidentaux et se refusant à une apologie du métissage, elle va sonder les quartiers de la diversité raciale dans une unité que Chamoiseau nomme « créolité », cette dernière s'opposant à la « francité » opiniâtre de la classe mulâtre, symptôme du malaise identitaire antillais (p. 97). Dénoncée dans *Chronique des sept misères*, cette francité devient cependant objet de désir et de reconnaissance dans *Texaco*, tant passion de la littérature et désir de réussite sociale sont inhérents à la créolité (p. 110). Mais parce qu'elle est prisonnière d'un double système de valeurs ambigu, la créolité est un lieu de conflits idéologiques que Chamoiseau ne parvient à dépasser qu'en les intégrant les unes aux autres au moyen d'une dynamique carnavalesque (*Solibo Magnifique*), l'une des valeurs de la créolité devenant sa capacité à intégrer l'autre (p. 133).

Partant de là, Chancé balaie le champ des tensions culturelles qui traversent la créolité (chapitre 3), que ce soit son existence dans et hors du créole (p. 140), comme entité culturelle et sociale, entre la diglossie et l'hybridation culturelle, le français tendant à prêter son univocité narrative aux dits de la matière créole du conteur. C'est ainsi que le texte chamoisien plonge dans un « continuum créole » (p. 161) qui rend la démarche militante obsolète et où apparaît un réalisme magique, que ce soit celui de Jacques Stephen Alexis ou encore le *real maravilloso* d'Alejo Carpentier. La relation sociale ayant progressivement disparu, la fonction symbolique et identitaire du conteur s'estompe jusqu'à la mort de Solibo, laissant place au « marqueur de parole », en 1988 (p. 179). À ce moment-là s'opère une fusion entre l'auteur-scripteur et le narrateur fictif, Chamoiseau accordant à son imaginaire une valeur documentaire (p. 185), la littérature devenant ainsi un véritable « piège aux alouettes ».

Abordant la question du style baroque de Chamoiseau (chapitre 4), Chancé indique combien les pouvoirs interprétatifs de la créolité du romancier supplantent les descriptions du « marqueur de parole » (p. 208). Alors que, dans *Texaco*, il formule un éloge de l'écriture, « sorcière du monde » comparable à celle du merveilleux créole, le conteur disparaît au profit d'un couple de narrateurs d'un roman devenu polyphonique et divisé (p. 209). Dans *L'esclave vieil homme*, Chamoiseau ne prétend plus s'inspirer d'un récit oral préexistant, mais avoir rêvé cette histoire à partir du « témoignage des os » (p. 214) ou en interprétant l'expression des visages dans *Biblique*. Dès lors, seuls l'imaginaire et la fiction peuvent atteindre la réalité disparue (p. 217), Chamoiseau donnant à voir aux autres ce qu'ils ne peuvent

décrypter, en véritable visionnaire baroque. *Biblique des derniers gestes* évoque en effet un projet baroque exaltant la prolifération à la manière du *real maravilloso* d'Alejo Carpentier (p. 222), ce qui éloigne l'inspiration chamoisienne de la créolité identitaire pour la déporter vers des thèmes universels du baroque tels que l'hermaphrodite. Selon Chancé, cette forme hyperlative du baroque est due à la nature baroque de la créolité (p. 234), où le merveilleux et la logique non cartésienne sont à l'origine d'une poétique non linéaire. Or, elle remarque qu'à partir de ce stade, l'œuvre se fait plus grave et plus exemplaire, dépourvue de psychologie, ce qui donne au texte une valeur symbolique (p. 237). Alors que *Chronique* témoignait d'une dualité narrative, cette pluralité s'harmonise dans *Solibo*, où la créolité chamoisienne tente d'intégrer et de créoliser les éléments hétérogènes, transformant ainsi des incompatibilités radicales en contradictions internes (p. 241). Dans cette logique, la créolité est vouée à disparaître au profit de la diversité du monde. Quant à *L'esclave vieil homme*, il est paradoxalement le texte le plus synthétique et le plus divisé, le « je » du narrateur, de l'esclave et du vieil homme pouvant fusionner dans une libération de l'esclavage, et ce, grâce à une « pierre qui ne parle pas » (p. 245) : la Pierre-Monde. Dans les dernières œuvres, l'altérité s'affaiblit dans la variation, l'autre n'étant souvent plus qu'une facette du moi, ce qui pousse Chancé à se demander si la diversité ne servirait pas à masquer les différences ou à nier l'altérité. En effet, dans *À bout d'enfance*, Chamoiseau explore ces autres, mais ne parvient pas à intégrer les « petites filles » dans le « genre humain », le fantasme de l'hybridation sexuelle semblant venir compenser une altérité sexuelle sidérante (p. 256). Il semble que, pour Chamoiseau, la femme et l'homme ne puissent pas se créoliser.

Si les textes chamoisiens témoignent que l'amour créole n'est pas sentimental, un érotisme panthéiste apparaît cependant dans *L'esclave vieil homme* et dans *Biblique*, qui unit les hommes ou les femmes à la Nature dans une pulsion vitale universelle : la relation tente d'y liquider la question du désir et de la sexualité sur un plan cosmique avec la mère nature (p. 261).

Quant à *Écrire en pays dominé* et à *L'esclave vieil homme*, ils marquent le passage d'une créolité locale (*Texaco*) à la créolisation globale de la « pierre-monde » (chapitre 5, p. 271). *Écrire en pays dominé* propose une dynamique de réenchancement du monde qui se rapproche du *real maravilloso* débordant d'Alejo Carpentier (p. 289) : il ne sera plus question d'accomplir une refondation symbolique, mais d'admettre la confusion dans un chaos totalement ambigu, remplaçant le concept d'unité par la vieille notion médiévale d'unicité (*coïncidentia oppositorum*) (p. 296). Ainsi appréhendée comme principe de vie où sont perceptibles des états intermédiaires dans un présent informe, l'écriture chamoisienne est profondément baroque. Si défendre les cultures et les langues menacées demeure une urgence, reconnaître le principe vital d'un « Tout-monde » amoral devient une nécessité, ce qui hypothèque l'articulation d'une esthétique du chaos avec une éthique de la résistance (p. 299). Déjà inscrite dans les relations familiales d'*À bout d'enfances*, la problématique de la domination devient universelle dans l'œuvre de Chamoiseau, pour qui être dominé, c'est être replié sur un imaginaire sclérosé ou être soumis aux impérialismes mondialisés (p. 307). Ainsi, *Écrire en pays dominé* retrace l'évolution d'une pensée anticolonialiste fanonienne de la domination à la conception postmoderne dans laquelle triomphe la pensée du baroque et de la complexité. Le baroque chamoisien est donc à entendre

comme un « polythéisme des valeurs » où est proposé un ordre dans le désordre qui incite à suspendre les jugements et à accepter la multiplicité (p. 317). L'idée d'un imaginaire antillais menacé par un imaginaire français se trouve par conséquent dépassée par une créolisation qui mélange tous les imaginaires. En définitive, l'œuvre ne choisit pas entre le symbole qui apaise et l'imaginaire qui enchante : d'un côté la symbolisation tente de mettre fin à un malaise identitaire et, de l'autre, le réenchantement par la merveille baroque est acceptation du désordre et de l'incertain (p. 333). Se demandant s'il n'existe pas une contradiction entre la quête de symbole et l'acceptation amoral du divers, Chancé divise l'œuvre de Chamoiseau entre les premiers romans, où la quête du symbole est dominante, puis ceux qui suivent *Écrire en pays dominé*, dont l'approche est impulsée par la « pierre-monde », l'échec symbolique de refondation du discours antillais plongeant l'œuvre dans un baroque morbide, celui du « Tout-monde » (p. 334). Selon elle, c'est l'absence de symbolisation fondatrice de la créolité qui empêche toute jouissance ultérieure de la diversité du monde dans la créolisation (p. 336).

Pour conclure, si la « pierre-monde » permet de penser un avant, qui repose sur un éloge de la créolité en devenir, et un après, autour d'une créolisation baroque, c'est que le réalisme merveilleux de Jacques Stephen Alexis dominait dans la première partie, alors que le *real maravilloso* s'est emparé de la seconde (p. 347). Déjà présent dans *Solibo magnifique*, le baroque de *Texaco* a ouvert la voie à une créolité en constante redéfinition, son imaginaire devenant ainsi pleinement un imaginaire baroque. Chancé en conclut qu'il existe donc une tension entre le travail dans le symbolique et un travail dans l'imaginaire (p. 349). S'il est possible de penser qu'il existe une

contradiction entre une poétique baroque et un engagement post-colonial, elle constate que les deux systèmes coexistent chez Chamoiseau en tant que désir d'organisation et de sens et assentiment donné au chaos vivant et à ses apories. Elle ajoute enfin que cette différenciation tend à introduire dans la « pierre-monde », une perspective transcendante, sinon discriminante (p. 350).

Enfin, si Chamoiseau veut bien de la Diversité majuscule, de l'altérité, son œuvre se refuse à toute différence générationnelle et sexuelle. Ainsi, la Relation transforme les images/l'Imaginaire en symbole/Symbolique sans toutefois admettre le Symbolique comme castration. Chancé pense donc que l'œuvre de Chamoiseau se tient précisément au lieu de cette commutation entre Imaginaire et Symbolique et que, si elle semble privilégier l'imaginaire et l'identification, dans sa dimension baroque, elle ne renonce pas tout à fait au symbolique comme Relation, désir de symbole, « intention du monde » qui éclaire la multiplicité des désirs (p. 356).

Dominique Chancé nous livre là un travail remarquable et précieux : remarquable parce qu'il suit avec patience et précision les inflexions de l'écriture de Patrick Chamoiseau, et précieux parce que sa connaissance de l'œuvre d'Édouard Glissant — dont elle est par ailleurs spécialiste — lui permet d'aborder certains points difficiles et de les mettre en perspective d'une manière tout à fait éclairante et convaincante. Les questions qu'elle soulève notamment au sujet de l'ambiguïté de la conception de l'altérité — de son absorption ou de son déni — dans l'œuvre de Chamoiseau sont essentielles — placées dans la perspective cruciale de la pierre-monde ou encore de la Relation glissantienne — et les références

autobiographiques qu'elle évoque à ce sujet sont tout à fait éloquentes. Qui plus est, elle parvient à montrer en quoi le déploiement du style baroque de Chamoiseau lui a permis de se construire une imago d'écrivain, permettant par la même occasion au « marqueur de parole » de s'extraire de l'échec symbolique auquel aboutissait son entreprise testimoniale. S'il ressort très clairement de cette lecture que la situation post-coloniale de Chamoiseau a fait du créole martiniquais qu'il est un écrivain francophone ésotérique, on peut regretter toute fois que la dimension baroque de son œuvre se trouve circonscrite à la seule dynamique merveilleuse de son écriture, autour du balancement entre le réalisme magique de Jacques Stephen Alexis et le *real maravilloso* d'Alejo Carpentier. Bien sûr, Dominique Chancé aborde tous les aspects de l'esthétique baroque au fil de son étude — thématiques, dynamique carnalesque, stylistique, dispositifs narratifs —, mais on peut regretter qu'en fin de compte, elle n'interroge pas plus avant les textes chamoisiens à la lumière des catégories du genre baroque elles-mêmes (carnavalesque, grotesque, maniérisme).

Élisabeth Haghebaert, *Réjean Ducharme :
une marginalité paradoxale*
Québec, Nota bene, coll. « Littérature(s) », 2009, 337 p.

Kenneth Meadwell
Université de Winnipeg

Si les romans de Réjean Ducharme continuent à nous interpeller tout en nous fascinant par le biais d'un dialogisme unique depuis le milieu des années 1960, ils ne cessent de susciter également l'intérêt de la critique universitaire. Dans *Réjean Ducharme : une marginalité paradoxale*, Élisabeth Haghebaert livre une série de réflexions perspicaces et probantes sur cette œuvre jugée difficile et énigmatique, voire indéchiffrable par d'aucuns. Grâce à la clarté de son style et à une abondance de références, de renvois, d'exemples et de

citations, cet essai de synthèse est indispensable autant à ceux qui entament une première lecture de l'œuvre ducharmienne qu'à ceux qui y retournent se ressourcer. En outre, l'ouvrage d'Haghebaert a le mérite, dès les premières pages, de souligner la consécration mondiale dont jouit l'œuvre de Ducharme, celle évoquée dans le manifeste de 2007 et signée par quarante-quatre écrivains de langue française, « Pour une littérature-monde », qui reconnaît chez « Réjean Ducharme l'un des plus grands écrivains contemporains » et fait la louange de son roman de 1973, *L'Hiver de force*, « porté par un extraordinaire souffle poétique » (*Le Monde*, 16 mars 2007, p. 3).

Cet itinéraire de lectures, qui offre en cinq étapes une (re)lecture transversale des romans de Ducharme, s'inscrit dans une démarche relevant de la critique d'accompagnement, fondée sur une promenade littéraire personnelle, et qui s'efforce de faire une synthèse à partir du fil conducteur de la marginalité. À cette fin, l'auteure désire reprendre les différents aspects les plus caractéristiques de l'œuvre de Ducharme, et ce, pour en démontrer la cohérence : « de la marginalité de l'auteur (au sens large) à une poétique paradoxale de la convivialité, en passant par la remise en question du personnage, de la langue et des modèles canoniques et génériques » (p. 14). Avant d'entamer ses (re)lectures de l'œuvre de Ducharme, Haghebaert retrace l'évolution de la critique consacrée à cet écrivain « marginal » en une quinzaine de pages succinctes mais fort intéressantes, dans lesquelles elle fait état des méthodes, des perspectives et des conclusions de ces recherches, miroir, effectivement, du parcours de la théorie littéraire moderne et contemporaine.

Comme on pouvait s'y attendre étant donné le titre de cet ouvrage, le premier chapitre traite de la marginalité auctoriale. Si l'auteur, celui dont l'identité reste mystérieuse, l'auteur refusant de se manifester sur la scène publique, demeure « marginal », force est de noter que Ducharme « accomplit le paradoxe de manifester sa présence en la déroband » (p. 39). Publié chez Gallimard, et ayant ainsi une présence littéraire en France avant que le Québec ne reconnaisse l'importance et l'envergure de son œuvre, l'auteur vit la « marginalité », qu'il a d'ailleurs choisie, tout en contestant les valeurs canoniques qui avaient tendance à inscrire un certain écrivain dans un certain espace national, cette association véhiculant nécessairement une identité auctoriale peu unique.

Objet du deuxième chapitre, les personnages et lieux du marginal ducharmien sont de loin les éléments narratifs les plus fascinants de son œuvre. Cette dernière se divise en effet en deux parties, la première s'étendant de 1966 à 1976, c'est-à-dire à partir de la publication de *L'Avalée des avalés* jusqu'à celle des *Enfantômes*. Cette dernière œuvre, en cinquième position en ordre de parution, est transitionnelle en ce qu'elle représente des « enfantômes », et non pas des enfants, et précède la période qui commence par la publication de *Dévadé* en 1990 et la série de romans « urbains ». De par sa place charnière dans l'évolution de l'œuvre de Ducharme, *Les Enfantômes* offre des points de repères narratifs et discursifs susceptibles de nous permettre de suivre le parcours narratif et thématique des ouvrages appartenant aux deux périodes tout en soulignant que l'espace ou l'ailleurs de Ducharme est essentiellement poétique, imaginaire et livresque.

« Cacophonie langagière et érotisation de la langue » constitue les mots-clés du troisième chapitre, dans lequel Haghebaert évoque l'aspect le plus remarquable et le plus remarqué de cette œuvre : l'usage qu'elle fait de la langue. Le terme de *diglossie* peut s'y appliquer, car la concurrence de deux variétés d'une même langue et des statuts différents pour chacune d'entre elles caractérisent le langage ducharmien. En outre, « les romans de Ducharme, à l'abri de jeux de mots et du *comme si* de la fiction, prennent la liberté de parler pour ne rien dire, en se moquant apparemment de tout » (p. 113). La marginalité de cette langue peut se trouver dans les comportements jugés inhabituels tels que l'évocation de l'inceste ou encore « la crudité robuste du vert langage et des "gros mots" » (p. 125). En somme, ces pratiques langagières aboutissent à un « maghanage » généralisé des genres et des modèles canoniques, caractéristique emblématique de l'activité scripturale chez Ducharme. Le « maghanage canonique et générique » qui opère chez Ducharme est du reste traité dans l'avant-dernier chapitre de l'ouvrage.

Qui lit Ducharme est avant tout en quête de sens là où, justement, la forme semble le remettre en question. Dans le dernier chapitre, « Dérapages de la tendresse et "effets surprenants de la sympathie" : un art manifestaire », Haghebaert démontre que la fonction de la littérature ducharmienne, bâtie sur le rejet ou la mise à distance de la littérature importée, surtout française, et de tout art considéré comme artifice, est d'établir une relation de communication paradoxalement fondée sur l'absence et la distance. À titre d'exemple, livre culte, *L'Avalée des avalés* évoque la souffrance de Bérénice Einberg, qui vit un déchirement terrible au sein

d'une famille dysfonctionnelle, mais est en même temps une création non dépourvue d'une énorme violence.

D'une cinquantaine de pages, la bibliographie, minutieusement compilée, présente les œuvres complètes de Ducharme ainsi que des références très riches à la critique consacrée à cette œuvre et à la théorie littéraire. En ce qui concerne la recherche publiée sur Ducharme, cette ressource est sans égale. *Réjean Ducharme : une marginalité paradoxale* offre des (re)lectures et des réflexions attentives, lucides et des plus intéressantes. Haghebaert y fait preuve de vastes connaissances de l'œuvre ducharmienne et de toute la critique qui lui est consacrée, en plus des approches théoriques modernes et contemporaines. Afin de découvrir la richesse de cet ouvrage, il suffirait d'entrer ou de rentrer dans l'œuvre de Ducharme, sachant à l'avance que l'on sera émerveillé par la marginalité paradoxalement attirante de ce grand écrivain. Ce constat n'aurait pas été possible sans le travail original, complexe et enrichissant d'Élisabeth Haghebaert

Lucie Hotte et Johanne Melançon (dir.),
Introduction à la littérature franco-ontarienne
Sudbury, Prise de parole, coll. « Agora », 2010, 278 p.

Catherine Parayre
Brock University

Les littératures minoritaires expriment fréquemment des aspirations vulnérables mais intenses, car elles cherchent leur place dans l'institution littéraire, qu'il s'agisse de rendre la publication possible, d'augmenter le nombre de lecteurs, d'instaurer prix et récompenses ou encore de retenir l'attention des critiques qui, dans leurs études, en seront les promoteurs. *L'Introduction à la littérature franco-ontarienne* dirigée par Lucie Hotte et Johanne Melançon fait l'exposition d'une littérature dont les premières traces remontent au XVII^e siècle

et qui, malgré de longs silences, donne aujourd'hui de nombreux fruits. Dans un format sensiblement plus compact que les deux volumes de *l'Anthologie de la littérature franco-ontarienne : des origines à nos jours* de René Dionne, dont le dernier volume est paru en 2000, l'ouvrage porte essentiellement sur la production littéraire de 1970 à nos jours et décrit comment la question de l'identité minoritaire, qui l'a souvent motivée dans ces années-là, s'est estompée au gré des tendances et des mouvements qui animent les cultures dans lesquelles elle s'imbrique. Établissant un inventaire auquel s'ajoutent les créations de fraîche date, il propose une mise à jour, plutôt qu'une mise en question, de travaux publiés antérieurement. C'est ainsi avec plaisir qu'on découvre les auteurs prometteurs de la dernière décennie, par exemple Éric Charlebois, Marc Lemyre, Melchior Mbonimpa, Arash Mohtashami-Maali, Aurélie Resch ou encore des groupes tels que Kif-Kif, Konflikt Dramatik et ZPN.

Par souci de représentation, les rédactrices de l'ouvrage incluent dans la littérature franco-ontarienne les romans, récits, nouvelles, pièces de théâtre, recueils de poèmes et chansons de tout écrivain ou créateur résidant en Ontario ou ayant un « lien institutionnel » avec l'Ontario à l'époque de la conception de l'œuvre (p. 8-9). Certains ont ainsi fait carrière dans la province. D'autres n'ont été que de passage. Ce critère ne retient en rien une thématique proprement ontarienne ; bien au contraire, tous les sujets et tous les lieux imaginables, depuis le Nord de l'Ontario et les grandes villes de la province jusqu'au Mexique, l'Afrique, la France, la Thaïlande parmi beaucoup d'autres pays, y trouvent leur place. Outre la définition du corpus, la première partie de l'ouvrage livre un panorama détaillé des textes franco-ontariens avant 1970, depuis les *Voyages* de Samuel de

Champlain et *Les aventures extraordinaires d'un coureur de bois. Récits de voyage au pays des Indiens d'Amérique* de Pierre-Esprit Radisson jusqu'aux auteurs des années 1960. Cette chronologie commentée forme, à la fois, un récapitulatif parfois étonnant de faits et de parutions largement ignorés du public, un plaidoyer caractéristique de la critique littéraire consacrée au milieu minoritaire tout autant qu'un sérieux travail de recherche et d'élucidation d'une écriture méconnue.

À la suite de ce rapide parcours, l'ouvrage réunit les essais de cinq spécialistes, Jane Moss (théâtre), François Paré (poésie), Johanne Melançon (chanson), Lucie Hotte (roman) et Michel Lord (nouvelle). Assurément, cette présentation par genre confirme le besoin des littératures en milieu minoritaire de s'adapter ou de s'approprier les modèles existants et de se définir à la fois comme littérature minoritaire et comme littérature tout court. Chaque chapitre propose une périodisation du genre étudié ainsi que des vignettes d'œuvres importantes en raison de leur qualité et de leur réception auprès du public avec, pour objectif, de dresser un large tableau de l'imaginaire bien fourni d'une culture pourtant éclatée. On appréciera sans doute l'évolution de la littérature franco-ontarienne à travers ces courts portraits sélectionnés sur le principe que l'œuvre de certains auteurs est représentative d'une période donnée. Plus important encore est le fait que chaque essai s'emploie à conceptualiser le développement de la littérature franco-ontarienne. Tous s'accordent en un point : la littérature minoritaire, de nos jours, n'équivaut pas à une littérature de terroir, en partie à cause du phénomène d'urbanisation et de la diversité des cultures contemporaines.

Sur le théâtre, Moss déclare que « le forum de conscientisation pour la quête identitaire d'un peuple minoritaire s'est transformé en espace artistique pour des interrogations d'ordre existentiel et universel » (p. 106). Ainsi, le théâtre de dramaturges tels que Jean Marc Dalpé, Claude Guilmain, Patrick Leroux, Robert Marinier et Michel Ouellette, certes caractérisé par une « surconscience linguistique » (p. 87) plus ou moins explicite, se modifie au cours des ans, depuis, par exemple, *Le chien* (1987) de Dalpé, qui met en scène un homme farouchement attaché à son village francophone du nord de la province en dépit de l'aliénation due à la misère et à l'isolation, jusqu'aux pièces récentes de Leroux et leur introduction de « techniques avant-gardistes et postmodernes » (p. 103).

Pour sa part, Paré distingue cinq poétiques contemporaines (l'identité, le déplacement, l'intime, le mythe et l'urbanité) qu'il évoque à travers « la contribution singulière » (p. 120) de poètes importants. Par exemple, les poétiques du mythe dans la poésie franco-ontarienne « cherchent à transcender les limites de la communication locale en inscrivant le geste scriptural dans de vastes lieux d'appropriation symbolique, à l'échelle de la culture occidentale » (p. 139). Et de citer le rôle du « récit orphique » et de ses « enjeux thématiques et génériques » dans les recueils d'Andrée Christensen, « les allusions rosicruciennes et les mythes de la Grèce ancienne » dans ceux de Jacques Flamand (p. 140), le « renversement » du récit homérique dans les paysages de l'est ontarien chez Nicole V. Champeau, « les forces de la nature [dans] les fleuves, tempêtes et marées » de Michel A. Thérien ou encore « les lutins, les licornes et les chamans » d'une « écriture très souvent portée à l'abstraction » chez Évelyne Voldeng (p. 141).

Dans son étude de la chanson, Melançon isole « les “premiers balbutiements” (1970-1974), l’époque de Cano avec André Paiement (1975-1978), puis un essoufflement de la chanson (1979-1985) avant la reprise (1986-1994) et enfin une période très riche et productive (de 1995 à aujourd’hui) » (p. 154). Alors que la chanson du Nord reprend des forces, les dernières années sont marquées par « le retour de la musique traditionnelle [...] mais dans une nouvelle version métissée » (p. 179) et, de plus en plus, par l’introduction de l’anglais dans des textes en français. En somme, la chanson franco-ontarienne reste socialement engagée, mais à la perspective franco-ontarienne s’ajoutent des revendications plus globales.

En ce qui concerne le roman, Hotte s’attache à distinguer la production franco-ontarienne de la production québécoise. Par exemple, elle rejette les concepts de roman du terroir et de roman nationaliste, applicables au Québec, pour proposer celui de la « conscience collective » — dans le roman historique (p. 204) — et celui de la « conscience individuelle », notamment dans l’œuvre de Daniel Poliquin, où « espace et identité ne se conjuguent plus en fonction de l’appartenance à une collectivité culturelle ou ethnique, mais en fonction de nombreuses appartenances : de classe sociale, de sexe ou de langue » (p. 209).

Quant à Lord, il discerne dans la nouvelle de l’Ontario francophone « un univers dialogique au sein duquel se confrontent [...] le mal-être et le bien-être » (p. 270). De l’étude d’auteurs comme Maurice Henrie, Marguerite Andersen, Pierre Karch, Rachelle Renaud et Marie-Andrée Donovan, il déduit qu’en général, la nouvelle franco-ontarienne suit « de fascinants et inépuisables discours de parcours existentiels, parfois

simples et directs, parfois complexes et labyrinthiques » (p. 270).

De toute évidence, les auteurs des essais tiennent à inclure dans leurs corpus des œuvres qui sont rarement considérées comme faisant partie d'une littérature lettrée. Pour Hotte, Melançon et leurs collègues, la littérature franco-ontarienne embrasse tous les textes produits, y compris le roman, la chanson et le théâtre populaires. On ne saurait oublier, soulignent nos auteurs, que les créations les plus remarquées sont souvent le fait d'un engagement populaire, en particulier dans les années 1970 à Sudbury avec la création du Théâtre du Nouvel-Ontario (TNO), dont les pièces sont « inspirées par la vie quotidienne, écrites dans le parler de la classe ouvrière et présentées en tournée à travers la province [devant] des spectateurs enthousiasmés par le projet de renouveler la vie culturelle franco-ontarienne » (p. 76). De même, « la chanson a joué un rôle déterminant dans l'essor de la culture franco-ontarienne [...]. Son rayonnement est surtout culturel, mais aussi politique — le simple fait de chanter en français reste encore aujourd'hui, en Ontario, un geste politique » (p. 153). Elle est liée au succès du théâtre chez les Franco-Ontariens et à toutes les modes des jeunes générations ; « autre façon de se dire, de "prendre la parole" », elle « témoigne d'une culture bien vivante, tout à fait contemporaine » (p. 153). Également prisés des lecteurs sont les romans populaires d'aventures et de science-fiction, mais surtout les romans historiques publiés par les auteurs franco-ontariens. En somme, « le roman grand public connaît une grande popularité depuis le début des années 1980 » (p. 225). Dans cette communauté parsemée, il s'agit donc de déterminer un corpus littéraire diversifié.

La conclusion de l'ouvrage récapitule les enjeux du projet entrepris : « tous les textes de cet ouvrage notent que les œuvres, quel que soit le genre auquel elles appartiennent, ont suivi un cheminement similaire : elles seraient passées d'une production plus centrée sur la réalité franco-ontarienne à des textes plus décontextualisés. Les études signalent toutefois que même si les œuvres des années 1970 ont été associées à un mouvement de prise de parole identitaire, il s'agit là d'une affirmation qui doit être nuancée » (p. 273-274). Et de conclure, de l'évolution des quarante dernières années : « la littérature franco-ontarienne est d'abord une *littérature* » (p. 274).

Dans l'ensemble, *Introduction à la littérature franco-ontarienne* révisé la réflexion de Paré dans *Théories de la fragilité* (1994). Son argument avançait alors que la littérature franco-ontarienne était plus « clignotement », c'est-à-dire manifestation et disparition ponctuelle, qu'expression d'une communauté cohésive. Plusieurs années après, la population francophone demeure une société éclatée, mais son urbanisation croissante a favorisé une féconde déterritorialisation littéraire. C'est une littérature minoritaire qui a de l'avenir, ce qui est loin d'être le cas de toutes les littératures minoritaires. Et d'ailleurs, peu importe l'avenir : elle mérite déjà depuis longtemps une place entière au nombre des littératures du Canada. L'ouvrage dirigé par Hotte et Melançon est une excellente introduction pour celles et ceux qui ne la connaissent pas encore. Ils y trouveront les pistes qui les mèneront vers de captivantes lectures.

Isabelle Serça, *Les coutures apparentes
de la Recherche. Proust et la ponctuation*

Paris, Honoré Champion, coll. « Recherches proustiennes »,
2010, 276 p.

Thomas Carrier-Lafleur

Université Laval et Université Paul-Valéry (Montpellier III)

je file maintenant lavé délavé ouah voyons l'arabe
appelle solaires les syllabes linguales dentales les autres
lunaires l'expression chinoise lianxie veut dire lier en
écrivain en avant l'enfant se débrouille d'abord avec ses
accents multiples ou encore dans la flûte le si-bémol est
la tonalité des adieux adieu o adieu je veux bien que ce
soit en français si c'est vous qui le dites n'affirmons plus
qu'il n'y a qu'une sorte de lutte il y en a deux la première
sera louée de qui la comprendra l'autre est à condamner
autrement dit tout ça est aussi vieux que le monde est
ronde donc j'avais immédiatement deviné qu'il y avait
une liaison entre ponctuation et procréation d'où leurs
résistances clichés ponctuant miché leur journées à
savoir qu'ils n'enregistrent que les points de rencontre
avec leur image virgule tiret point virgule conclusion

Philippe Sollers, *Paradis*

Le style de Proust a fait couler beaucoup d'encre. Plus particulièrement, la phrase proustienne compte maintenant une imposante bibliothèque critique qui tente, encore et encore, de l'expliquer. Certes, elle est longue, ardue, complexe, paradoxale. Mais ce n'est qu'un côté de la médaille. De l'autre, elle est poétique, sensuelle, corporelle, pointue, elle scrute le réel pour le radiographier. L'endroit double l'envers, et inversement. Avec ses parenthèses, ses tirets, ses incises, ses balbutiements et éternels retours déconstruisent le verbe par montage. C'est bien cela. La phrase proustienne est montage : elle fractionne le réel pour mieux l'étudier et, ensuite, elle le recompose, morceau par morceau, pour lui donner un sens nouveau. Toutefois, on ne peut pas dire que Proust fait un bon usage du français. Son écriture n'est pas classique. Elle n'est même pas conforme. Faites l'exercice : tapez, au hasard, n'importe quelle page d'*À la recherche du temps perdu* sur un logiciel de traitement de texte et demandez-lui une analyse textuelle. Maintenant, essayez de traduire le passage de la madeleine en latin... Alors, une question se pose, qui paraît toute simple : pourquoi Proust écrit-il de la sorte ? À savoir : pourquoi Proust est-il Proust ? Devant la circularité de telles interrogations, une réponse s'impose malgré tout. On la prendra chez Doubrovsky dans une conférence portant sur le début de la *Recherche* et qui mérite d'être relue. À travers une anecdote, il nous fait bien comprendre la démarche linguistique proustienne. Il dit donc ceci : « Il m'est arrivé récemment, à plusieurs reprises, eu égard aux infatigables progrès de la technique, qu'on me demande si j'avais besoin d'un *word processor*, d'une machine à traitement de texte, pour mon travail. Et, à chaque fois, la réponse qui m'est aussitôt venue à l'esprit, sinon aux lèvres, était : "la machine à traitement de

texte, le *word processor*, c'est moi". Je ne vois pas de définition plus précise ni plus rigoureuse du travail de l'écrivain¹ ». La réponse, qu'il faudra — on en convient — expliquer, est donc que Proust est son propre traitement de texte... En d'autres mots, Proust n'avait qu'une façon d'écrire la *Recherche*, celle que nous avons sous les yeux lorsqu'on en ouvre un volume, parce qu'il en avait littéralement besoin. Écrire autrement aurait été une altération du sujet écrivain. Or, les remarques de Gaëtan Picon sur le « chant proustien » sont toujours d'actualité. « Voici le courant qui ordonne les eaux contraires ; voici le rassemblement des forces, le juste élan. Voici le long, le doux, le prenant chant proustien, qui monte d'une grouillante pénombre, éclaire peu à peu les images de la vie comme, à travers les fentes des volets clos, le soleil éveille la chambre du dormeur² », avait-il écrit dans un élan lyrique notoire qui est lui-même une douce musique aux oreilles du lecteur proustien d'aujourd'hui. En somme, c'est la naissance d'une nouvelle voix. Avec un style décadent et des phrases alambiquées, on peut faire un roman génial. Mais il faut du talent. Plus encore, il faut une vision. En ce sens, Proust est un visionnaire.

Langage, ponctuation... et pensée

Toute grande œuvre littéraire crée un genre nouveau, ou brise un ancien. Dans le cas de Proust et de sa *Recherche*, c'est évident. En un mot, c'est un cas spécial. Walter Benjamin l'avait

¹ Serge Doubrovsky, « Corps du texte/texte du corps », dans *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives Critiques », 1988 [1982], p. 44.

² Gaëtan Picon, *Lecture de Proust*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1995 [1963], p. 43.

remarqué, dès 1929, lorsqu'il écrivait que Proust, parmi les cas dits spéciaux, est l'un des plus insaisissables, « [à] commencer par sa structure, qui unit la fiction, les mémoires et le commentaire, *jusqu'à la syntaxe avec ses phrases sans rivages (ce Nil du langage qui déborde ici, pour les fertiliser, sur les plaines de la vérité), tout ici échappe à la norme*³ ». C'est peu dire, la phrase proustienne est anormale, à commencer par sa ponctuation. C'est un fait. Mais peut-on l'expliquer ? C'est à cette question que répond Isabelle Serça avec son ouvrage *Les coutures apparentes de la Recherche : Proust et la ponctuation* ; livre qui, on peut en être sûr, deviendra un classique et une référence pour tous les proustiens. On avait déjà eu un avant-goût du travail d'I. Serça dans le récent recueil dirigé par Antoine Compagnon, *Proust, la mémoire et la littérature*, plus particulièrement avec son texte « Mouvement de la mémoire/mouvement de l'écriture : la figure de l'interpolation chez Proust ». Y était étudié le rôle de la parenthèse proustienne comme figure d'interpolation, passant du microcosme de la phrase au macrocosme de l'œuvre. Ce questionnement sera repris et savamment développé avec *Les coutures apparentes de la Recherche*, pour notre plus grand plaisir. Or, le parti pris adopté par I. Serça est de taille et audacieux : il s'agit d'expliquer la *Recherche* proustienne, son esthétique, sa philosophie, sa vision du monde, à travers le prisme de sa ponctuation, plus encore grâce à l'usage unique qu'il fait de la parenthèse comme figure du discours, et des parenthèses — et des tirets, signes voisins, voire interchangeables — comme signes de ponctuation. Les enjeux soulevés sont majeurs. L'heure est grave. Il y a-t-il une analogie

³ Walter Benjamin, « L'image proustienne », dans *Œuvres II*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2007 [1929], p. 135. Nous soulignons.

à établir entre le langage, sous sa forme écrite, et la pensée ? La langue exprime-t-elle vraiment la pensée ? Sans doute, mais il faut beaucoup de travail. C'est même une lutte. Lutte du langage contre lui-même. Un combat contre l'habitude. Comme dit Bergson (philosophe avec qui les affinités électives entre son œuvre et celle de Proust sont toujours à creuser), « [n]ous jugeons du talent d'un romancier à la puissance avec laquelle il tire du domaine public, où le langage les avait ainsi fait descendre, des sentiments et des idées auxquels il essaie de rendre, par une multiplicité de détails qui se juxtaposent, leur primitive et vivante individualité⁴ ». L'habitude est l'ennemi ; le langage s'est fait prendre au piège. Mais c'est là que la littérature doit intervenir. Chez Proust, le romancier a pour devoir de redonner un sens profond au langage, qu'il ne soit pas seulement un vecteur social à la merci de la castration mimétique. Proust, avec son style unique, souhaite sortir la langue de la ritournelle de la « mêmété ». La *Recherche*, en quête d'un usage original et sensible du langage, nous en offre une panoplie d'exemples. On en retiendra deux. D'une part, le passage où le héros-narrateur du roman nous livre sa vision du réel : « Ce que nous appelons la réalité est un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément — rapport que supprime une simple vision cinématographique, laquelle s'éloigne par là d'autant plus du vrai qu'elle prétend se borner à lui — rapport unique que l'écrivain doit retrouver pour en enchaîner à jamais dans sa phrase les deux termes différents⁵ ». Ici, le cinématographe se

⁴ Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige : Grands Textes », 1889 [2011], p. 123-124.

⁵ Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1990 [1927], p. 196.

confond avec l'habitude. On lui demande du réel, du vrai à l'état pur, et, selon Proust, il ne nous donne que du même. Au contraire, la réalité perdue, c'est l'écrivain qui peut la retrouver. Sa phrase devient une sonde, car il la charge d'aller derrière les apparences, de l'autre côté du miroir. De l'autre côté du langage. Sinon, c'est peine perdue :

Si la réalité était cette espèce de déchet de l'expérience, à peu près identique pour chacun, parce que quand nous disons : un mauvais temps, une guerre, une station de voitures, un restaurant éclairé, un jardin en fleurs, tout le monde sait ce que nous voulons dire ; si la réalité était cela, sans doute une sorte de film cinématographique de ces choses suffirait et le « style », la « littérature » qui s'écarteraient de leurs simples données seraient un hors-d'œuvre artificiel⁶.

C'est dire que le roman proustien n'est pas un « hors-d'œuvre ». En effet, la question proustienne par excellence est la suivante : qu'est-ce que le réel ? Ou encore : comment parler du monde ? De quelle manière peut-on être au monde ? La réponse : par l'œuvre d'art. La *Recherche* incarne cet exutoire qui nous permet de toucher le monde. C'est toute la matérialité de l'œuvre littéraire. Elle rend tangible, palpable, le réel qui sans cesse paraissait nous fuir. Et qui dit œuvre littéraire dit langage. Qui dit langage dit ponctuation. Revenons aux *Coutures apparentes de la Recherche*, livre qui sans conteste, par l'analyse qu'I. Serça fait du rôle de la parenthèse en général et du style de l'auteur en particulier, détient une clé privilégiée pour accéder à l'univers proustien.

⁶ *Ibid.*

« *Plaidoyer pro domo* »

S'il y avait encore des doutes quant à la pertinence d'étudier la parenthèse pour éclairer l'esthétique mise en avant par Proust dans sa *Recherche*, I. Serça les dissipe dans son plaidoyer d'ouverture. Ce qu'elle veut nous faire comprendre, c'est que la parenthèse proustienne est une figure majeure du roman, à l'égal de la métaphore et de la réminiscence. « Le parcours choisi traverse les contrées de la linguistique et de la littérature, en passant par les domaines de la grammaire, de la rhétorique, de la narratologie, de la poétique, de la théorie littéraire et enfin de l'esthétique » (p. 9), dit-elle. « [I]l redessine ainsi les frontières de la stylistique, point de jonction entre l'étude de la langue — la linguistique — et cet art qui emprunte la langue comme forme d'expression : la littérature » (p. 9).

La parenthèse est un point d'entrée important. Une fenêtre grande ouverte sur le style proustien. Par ricochet, I. Serça nous fait également remarquer que la ponctuation figure comme un thème du roman. Par exemple, pour expliquer les tics langagiers d'un personnage comme Françoise : « La duchesse doit être alliée avec tout ça, dit Françoise [...]. Je ne sais plus qui qui [*sic*] m'a dit qu'un de ceux-là avait marié une cousine au duc. En tout cas c'est de la même "parenthèse"⁷ ». Ou encore, quand le narrateur se renseigne presque maladivement sur Orianne, Saint-Loup, qui n'aime pas les interrogatoires, lui répond sèchement : « Mais oui ! que de parenthèses⁸ ! ». M. D'Argencourt, lors d'une conversation sur Mme de Guermantes, sera à son tour pris en flagrant délit : « Hier soir,

⁷ Id., *Le côté de Guermantes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1988 [1920-1921], p. 16-17.

⁸ *Ibid.*, p. 119.

chez les Doudeauville, où, entre parenthèses, elle était splendide sous son diadème d'émeraudes, dans une grande robe rose à queue, elle avait d'un côté d'elle M. Deschanel, de l'autre l'ambassadeur d'Allemagne⁹ ». Parfois, grâce à ce procédé, l'on assiste à un curieux rapprochement entre le fond et la forme. Comme ici, lorsque Charlus converse avec le jeune narrateur à propos d'un souverain d'Europe et de ses problèmes de santé : « Les plus savants spécialistes de l'estomac le soignèrent sans résultat. Je l'amenai à un certain médecin (encore un être bien curieux, entre parenthèses, et sur lequel il y aurait beaucoup à dire)¹⁰ ». Finalement, le narrateur aussi se permet ce genre de remarques, qu'il adresse en plus au lecteur. L'écriture, dans sa matérialité, devient consciente d'elle-même : « Que cette parenthèse sur Mme de Forcheville, tandis que je descends les boulevards côte à côte avec M. de Charlus, m'autorise à une autre plus longue encore, mais utile pour décrire cette époque, sur les rapports de Mme Verdurin avec Brichot¹¹ ». C'est très clair, « [l]e procédé auquel Proust a souvent recours dans son livre est ainsi exhibé dans le texte même » (p. 15). La parenthèse confirme la dimension autoréflexive de l'écriture proustienne.

De plus (et ce n'est une surprise pour personne), les parenthèses, en tant que signes de ponctuation, sont omniprésentes dans la *Recherche*. Évidemment, tout s'explique. Leur nombre élevé « va [...] de pair avec la longueur des phrases de Proust » (p. 16). Les critiques l'ont bien sûr évoqué, avec joie ou désarroi. D'autres, de Paul Morand à Jean Cocteau, ont même dit entendre les parenthèses dans la phrase, parlée,

⁹ *Ibid.*, p. 204.

¹⁰ *Ibid.*, p. 281.

¹¹ M. Proust, *Le temps retrouvé*, *op. cit.*, p. 96.

de Proust lorsqu'ils se fréquentaient. De surcroît, I. Serça nous informe que cette quantité impressionnante de parenthèses se retrouve tout autant dans la correspondance privée de Proust. Parfois, il arrive que Proust s'y perde. L'exemple relevé par I. Serça est splendide :

Telle grande courtisane dont l'évasure de la nuque a précisément la rondeur charmante de ces amphores où les Étrusques patients mirent tout leur idéal, tout leur rêve consolant de grâce, dont le coin de la lèvre est le même que dans ces vierges naïves de Luini (Bernardino) ou de Botticelli, que je préfère de beaucoup à celles de Raphaël — patatras, où en suis-je ? — attends que je relise, ah ! oui, telle courtisane, « dis-je », enferme dans les plis savamment ondulés de sa robe violette plus de charme que beaucoup de « salons » ; surtout c'est plus moderne et très sincère. (Lettre de Proust à Robert Dreyfus, 10 septembre 1888 ; cité par I. Serça p. 18)

Étudier les manifestations puis le rôle des parenthèses chez Proust, c'est s'aventurer dans une cosmogonie. Un monde, littéralement, s'ouvre et se ferme sous nos yeux. Les parenthèses sont également synonymes de travail, de tâtonnement, d'essai et d'erreur. En un mot, de recherche.

Parallèlement, la parenthèse est emblématique de l'œuvre entière. L'œuvre en tant que tout. À savoir, « le rapprochement que l'on peut faire entre les parenthèses et la genèse de l'œuvre, qui s'est constituée par rajouts et corrections successives » (p. 18). Ce qui est fascinant, en effet, chez Proust, c'est son désir de toujours continuer. Jamais le romancier ne doit ou ne peut s'arrêter. Peut-être est-ce l'influence de Balzac ou de Zola. Quoique, à la différence de ces grandes fresques romanesques que forment *La comédie humaine* ou *Les Rougon-Macquart*, la *Recherche* ne s'est pas rédigée en continuité. Proust n'est pas un auteur linéaire — par

là, on retrouve d'ailleurs sa vision du temps. On le sait maintenant, dans la chronologie de la rédaction, le début et la fin de l'œuvre sont contemporains. *Du côté de chez Swann* et *Le temps retrouvé* ont été écrits *grosso modo* au même moment. Le reste — et ce n'est pas rien — est une expansion par le milieu. Exactement comme les longues parenthèses qui habitent la phrase proustienne, c'est un foyer lumineux qui se propage. Littéralement, un univers en constante expansion. Malheureusement, on n'en connaîtra jamais les limites. Proust s'est éteint lorsqu'il corrigeait les épreuves de *La prisonnière*, cinquième des sept tomes de l'œuvre. Et quand on sait qu'au départ, des personnages comme Albertine n'étaient pas prévus dans la construction du roman, qui sait ce que Proust aurait pu y ajouter, par quelque effet de parenthèses...

« *Des raccrocs dans le bâti* »

Après avoir proposé une étude historique de la parenthèse, en miroir avec l'usage qu'en fait Proust, suivie d'une différenciation en *la* et *les* parenthèses et d'une étude de leurs différentes fonctions, allant de l'opposition entre les ajouts en étendue et en profondeur à la nature et au rôle de la digression, aux rapports entre juxtaposition et superposition, continuité et discontinuité, I. Serça explique, au cours de son huitième et dernier chapitre, la métaphore de son livre : la parenthèse comme couture apparente du roman proustien, comme raccroc dans le bâti du texte. La réflexion commence ici : les parenthèses proustiennes, remarquables et donc visibles, sont « un des moyens d'assurer la continuité au sein même de la discontinuité » (p. 197). Elles tissent un texte au préalable décousu, mais bien souvent, leurs coutures sont apparentes.

La parenthèse, c'est-à-dire « la figure de discours et le contenu textuel enserré » (p. 199), est un motif proustien capital qui, en plus, possède de nombreuses analogies avec d'autres procédés rois et maîtres de la Recherche, la réminiscence, en d'autres mots la mémoire involontaire, et la métaphore. Pourquoi ? Parce que la fonction des parenthèses est d'établir un rapport, de créer un liant. C'est la « fonction associative » (p. 201) de la parenthèse, dit I. Serça. Une métaphore culinaire peut nous éclairer, d'autant plus qu'elle se trouve chez Proust. Dans *Le temps retrouvé*, après avoir comparé son œuvre future à une cathédrale, un temple et une robe, le narrateur enchaîne avec cette curieuse comparaison. La théorie et l'esthétique du roman à venir sont maintenant associées à la cuisine de Françoise, à travers un plat bien précis : « ne ferais-je pas mon livre de la façon que Françoise faisait ce bœuf mode [...] et dont tant de morceaux de viande ajoutés et choisis enrichissaient la gelée¹² ». L'œuvre littéraire est faite de fragments, de morceaux épars, voire volatiles. Le but du romancier est de trouver un agencement, une manière de les faire tenir. C'est une question de composition et de mise en scène. Plusieurs dispositifs seront convoqués. On l'a dit : la mémoire involontaire, les métaphores et les parenthèses. Du bœuf mode, les parenthèses sont la gelée. Elles unissent les morceaux que l'auteur aura retenus pour son œuvre. Entre le narrateur, Françoise et Michel-Ange, pas de différences : « comme elle attachait une importance extrême à la qualité intrinsèque des matériaux qui devaient entrer dans la fabrication de son œuvre, elle allait elle-même aux Halles se faire donner les plus beaux carrés de romsteck, de jarret de

¹² Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, op. cit., p. 340.

bœuf, de pied de veau, comme Michel-Ange passant huit mois dans les montagnes de Carrare à choisir les blocs de marbre les plus parfaits pour le monument de Jules II¹³ ». Ils sont tous contemporains.

Ce qu'il faut retenir de cet exercice, c'est la folle ambition de Proust de vouloir s'approprier tous les points de vue à la fois. L'œuvre littéraire, telle une armée en guerre, doit être un Argus aux cent yeux. La vérité, à savoir le temps et le réel à l'état pur, n'est rendue possible que par cette multiplicité. Notre vision des choses est toujours fragmentaire, il nous faut alors trouver un appareil qui serait en mesure de collecter et de joindre tous les points de vue possibles. Évidemment, il s'agit du roman. Or, dans le texte proustien, remarque avec justesse I. Serça, la parenthèse est un mécanisme privilégié de l'appareil. La parenthèse est une transversale entre les différents morceaux de l'œuvre littéraire qui sont tous un monde. Dans le roman, ils peuvent tous coexister. L'esthétique de la parenthèse, souligne I. Serça, est aussi exemplifiée par le passage célèbre où le jeune narrateur se rend pour la première fois à Balbec. Il est en train et constate le lever de soleil. Magnifique. Mais, tout à coup, le train change de direction et « la scène matinale fut remplacée dans le cadre de la fenêtre par un village nocturne aux toits bleus de clair de lune¹⁴ ». Le narrateur doit changer de fenêtre, pour retrouver son coucher de soleil. Il est devant le morcellement du monde, illustré ici par les différentes fenêtres d'un train en marche, qui sont toutes une monade sur un univers particulier. Du coup, il a une idée : « je passais mon temps à courir d'une fenêtre à l'autre pour rapprocher, pour

¹³ Id., *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1988 [1919], p. 17.

¹⁴ *Ibid.*, p. 223-224.

rentoiler les fragments intermittents et opposites de mon beau matin écarlate et versatile et en avoir une vue totale et un tableau continu¹⁵ ». I. Serça en conclut que « [l]a chute de ce passage offre un florilège de termes éminemment proustiens et illustre à merveille cette vision fragmentaire, donnant à voir les intermittences du cœur d'un moi versatile à la recherche de la continuité. Toute l'activité du *Je* consiste en effet à créer des liens dans un mouvement de navette d'un point de vue à un autre » (p. 203). La parenthèse, comprise de la sorte, devient un vecteur de points de vue, voire de mondes différents qui pourront ainsi s'unifier en nous, par le biais de l'œuvre d'art issue de notre moi profond. Il suffit « d'assembler les morceaux du puzzle » (p. 203). Encore un casse-tête, signé Proust.

Les parenthèses et « [l]es transversales — à l'image de ce mouvement de navette — sont précisément les liens que le texte tisse entre ces fragments “opposites” pour les “rentoiler” » (p. 204). Elles assurent la continuité, à même la discontinuité. Les parenthèses permettent au romancier d'acquérir une multiplicité de points de vue. Un regard neuf sur le monde. On remarque un paradoxe, mais riche de sens : les parenthèses proustiennes, « [é]léments tout à la fois centripètes et centrifuges » (p. 205), fragmentent le texte en général et la phrase en particulier (et y insérant, parfois de façon violente, un élément étranger, souvent sous le couvert de la métaphore ou de la comparaison) ; elles brisent donc l'unité ; mais, du coup, c'est pour mieux y reconstruire et y replacer une unité nouvelle, un autre regard qui rejoint volontiers l'esthétique de l'œuvre entière. L'art du roman. Les parenthèses sont là pour ouvrir le texte, non pas pour le refermer sur lui-même. C'est

¹⁵ *Ibid.*, p. 224.

pourquoi la phrase de Proust ne doit pas être perçue comme compliquée, fine, voire précieuse. Son intérêt, somme toute, n'est pas là. L'écriture proustienne est une écriture qui se manifeste. Elle est consciente d'elle-même. Dit autrement, Proust, dans ses phrases, est toujours à la recherche. Il se fait enquêteur. La parenthèse est pour lui un outil privilégié d'exploration du réel. Du réel dans sa totalité et dans sa grandeur. Pas dans le détail. C'est l'opposition toute proustienne entre le télescope — outil privilégié par le héros, futur romancier — et le microscope — lui, à proscrire. Le narrateur ne s'en rend compte qu'en fin de piste¹⁶, alors que pour le lecteur, c'est une prémisse des plus essentielles, d'où l'importance de l'ouvrage d'I. Serça.

« La seule manière de défendre la langue, c'est de l'attaquer »

« Les parenthèses de Proust sont ainsi des points de suture du texte : elles rapprochent — en tirant parfois sur les bords — des éléments différents pour les faire tenir ensemble. Elles sertissent les pièces de verre coloré du vitrail : ces motifs ne coïncident pas bord à bord mais, pris dans le même plomb, ils forment alors une

¹⁶ C'est un des beaux passages du roman, où l'on entend nettement la voix de Proust derrière celle de son narrateur : « Bientôt je pus montrer quelques esquisses. Personne n'y comprit rien. Même ceux qui furent favorables à ma perception des vérités que je voulais ensuite graver dans le temple, me félicitèrent de les avoir découvertes au « microscope », quand je m'étais au contraire servi d'un télescope pour apercevoir des choses, très petites en effet, mais parce qu'elles étaient situées à une grande distance, et qui étaient chacune un monde. Là où je cherchais les grandes lois, on m'appelait fouilleur de détails. D'ailleurs, à quoi bon faisais-je cela ? J'avais eu de la facilité, jeune, et Bergotte avait trouvé mes pages de collégien "parfaites". Mais au lieu de travailler j'avais vécu dans la paresse, dans la dissipation des plaisirs, dans la maladie, les soins, les manies, et j'entreprenais mon ouvrage à la veille de mourir, sans rien savoir de mon métier » (*Le Temps retrouvé*, op. cit., p. 346).

image unie bien qu'elle projette des reflets multiples, étant faite de morceaux » (p. 213). C'est ce qui fait aussi de la *Recherche* une œuvre rhapsodique, faite de fragments — fragments qui permettent un va-et-vient constant entre le microcosme de la phrase et le macrocosme du roman, en quête de points de vue, compris en tant que machine à explorer le réel. La ponctuation est élevée au niveau de l'esthétique, puisque Proust use des parenthèses d'une façon qu'il faudrait bien se résoudre à nommer philosophique. Si, comme le dit le narrateur proustien, son roman doit être conçu comme une robe, les parenthèses sont là pour à la fois coudre le texte, le resserrer, l'unir, mais au final elles le fragmentent tout autant, à travers ces morceaux de réel à l'état pur qu'il ne faut pas seulement ramener à l'état de simples digressions, aussi brillantes soient-elles. Les parenthèses sont des *raccrocs* dans le *bâti* du texte du Proust, nous offrant un tissu textuel cousu, décousu, puis recousu, finalement offert au lecteur afin qu'il confectionne son propre vêtement. I. Serça, avec cette théorie, ne nous présente pas l'image d'un Proust snobinard, dandy, obsédé par l'observation et seulement par l'observation. Heureusement. À l'inverse, c'est un Proust ouvrier, qui écrit sans compter, qui se relit, qui ajoute, découpe, recoupe, taille et retaille. « Proust : Œuvre comme faite par une Couturière¹⁷ », disait Barthes dans un éclair de génie.

Secrètement, toutes ces questions dessinent un enjeu majeur : l'usage de la langue par les écrivains. Nous en avons fait mention plus haut : un des grands combats menés par Proust a été celui contre l'habitude. Surtout dans une œuvre aussi personnelle que la *Recherche*, qu'il ne faut pas hésiter à

¹⁷ Roland Barthes, La préparation du roman I et II. Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980), Paris, Seuil/IMEC, coll. « Traces écrites », 2003, p. 203.

qualifier d'autofiction avant la lettre. Avec l'écriture, le travers sur le langage et le combat avec la langue, on peut finalement surmonter notre moi social, dépasser les conventions et retrouver notre moi profond. Encore une fois, la parenthèse est bien plus qu'un signe typographique innocent. Elle devient un instrument ou une arme. Une antichambre de la création. « Miroir d'une écriture qui se réfléchit dans le cours du texte, la parenthèse est le lieu de prédilection d'un *Je* qui cherche à se saisir lui-même dans un mouvement de réflexion. La parenthèse est ainsi par essence le mode d'expression de la première personne, la figure même de l'*introspection* » (p. 221). C'est ainsi que l'on gagne à relire ce morceau notoire de la correspondance de Proust avec Mme Straus :

Chaque écrivain est obligé de se faire sa langue, comme chaque violoniste est obligé de se faire son « son ». [...] La seule manière de défendre la langue, c'est de l'attaquer, mais oui, Madame Straus ! Parce que son unité n'est faite que de contraires neutralisés, d'une immobilité apparente qui cache une vie vertigineuse et perpétuelle. Car on ne « tient », on ne fait bonne figure, auprès des écrivains d'autrefois qu'à condition d'avoir cherché à écrire tout autrement. Et quand on veut défendre la langue française, en réalité on écrit tout le contraire du français classique¹⁸.

Les parenthèses ont permis à Proust de trouver son « son ». La façon d'écrire du romancier, comme le système conceptuel pour le philosophe, n'est que le reflet que sa subjectivité. Le travail sur le dit et le dire n'est qu'une altération — mais créatrice — de la syntaxe. La linguistique devient esthétique. De la ponctuation en général, on arrive au sommet du style de Proust en particulier.

¹⁸ Marcel Proust, *Correspondance avec madame Straus*, Paris, Plon, coll. « Le livre de poche », 1974 [1936], p. 110-111.

Mireille Naturel, *Proust et le fait littéraire.*

Réception et création

Paris, Honoré Champion, coll. « Recherches proustiennes »,
2010, 284 p.

Thomas Carrier-Lafleur

Université Laval et Université Paul-Valéry (Montpellier III)

Je crois que Le temps retrouvé c'est, non pas le moment où le narrateur a compris, non pas le moment où il sait [...], c'est le moment où il sait ce qu'il faisait depuis le début. Il ne le savait pas. C'est le moment où il sait qu'il est une araignée, [...] le moment où il sait que son œuvre est une toile et à ce moment-là il s'affirme pleinement. Le temps retrouvé c'est par excellence la dimension transversale. Dans cette espèce d'éclatement, de triomphe de la fin, on dirait que cette araignée a tout compris. Qu'elle a compris qu'elle faisait une toile, et qu'elle a compris que c'était prodigieux de le comprendre.

Gilles Deleuze, « Table ronde sur Proust »

On trouve matière à réflexion dans ce passage du Deleuze, lors de la célèbre table ronde de 1975 qui réunissait tous les plus grands proustiens de la critique moderne (de Barthes à Genette, en passant par Doubrovsky et Ricardou). Ce qui frappe, c'est d'abord la figure de l'araignée. Puis celle de la toile d'araignée. Mais, à parcourir attentivement le long fleuve d'*À la recherche du temps perdu*, tout s'explique. En effet, l'œuvre proustienne raconte et met précisément en scène l'écriture d'un roman, celui que le narrateur, personnage alter ego de Proust lui-même, écrira. La *Recherche* est un récit d'apprentissage. Précisons : apprentissage d'un homme de lettres. La conquête d'un livre. Du livre que chacun porte en soi. Proust tire les ficelles d'une complexe poétique de la lecture, en même temps qu'il fonde une esthétique de la création. Or, le héros-narrateur du roman, à l'image de l'auteur qu'il incarne, ne crée pas *ex nihilo* et comme bon lui semble. C'est-à-dire que, dès « Combray », on remarque la présence de motifs touchant la création littéraire, sans toutefois qu'ils se concrétisent réellement. Ce n'est qu'avec *Le temps retrouvé* qu'ils se concrétiseront pleinement. Pour le narrateur, sujet écrivain, c'est une épiphanie. Une conversation à la logique de l'œuvre d'art. Dans cette longue traversée du désert que représente le curieux destin littéraire du héros, la virtualité d'une idée à déchiffrer deviendra l'actualité d'un livre à écrire. Au cours de ces sections clés que sont « L'adoration perpétuelle » et « Le bal de têtes », Proust ajoute un niveau d'autoréflexivité à son écriture. Il faut alors porter attention à un passage précis, celui où le narrateur dit simplement : « je bâtirais mon livre [...] comme une robe¹ ». Proust expliquera cette étrange méta-

¹ Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1990 [1927], p. 338.

phore : « À force de coller les uns aux autres ces papiers que Françoise appelait mes paperoles, ils se déchiraient çà et là. Au besoin Françoise ne pourrait-elle pas m'aider à les consolider, de la même façon qu'elle mettait des pièces aux parties usées de ses robes, ou qu'à la fenêtre de la cuisine, en attendant le vitrier comme moi l'imprimeur, elle collait un morceau de journal à la place d'un carreau cassé² ? » De l'araignée qui tisse sa toile, on arrive à un surprenant rapprochement entre littérature, couture, bricolage même. À bien y penser, tout est pourtant clair : l'œuvre littéraire moderne n'est plus dictée par la muse, elle tâtonne, hésite, se questionne sur elle-même. Cette façon de faire originale convoque de nouveaux dispositifs. Rature, amalgame, montage, tout y est. La littérature est en mouvement. Le roman est multiple, il incarne la multiplicité. L'écriture est doublée par la réécriture. C'est un mouvement perpétuel. Précisément comme une araignée qui tisse sa toile...

Le puzzle littéraire proustien est construit comme un réseau. Un « rhizome », pour reprendre le vocabulaire deleuzien. « Écrire, faire rhizome, accroître son territoire par déterritorialisation, étendre la ligne de fuite jusqu'au point où elle couvre tout le plan de consistance en une machine abstraite³ », disait à juste titre le philosophe avec son langage conceptuel. Cette idée résonne aussi dans *Le temps retrouvé*, lorsque le narrateur, en fin de parcours, évoque son futur roman, puisque finalement il sait comment l'écrire : « comme les individualités (humaines ou non) sont dans un livre faites d'impressions nombreuses qui, prises de bien des jeunes filles, de bien des églises, de bien des sonates, servent à faire une

² Id., *Le Temps retrouvé*, op. cit., p. 339.

³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Milles plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1980, p. 19.

seule sonate, une seule église, une seule jeune fille⁴ ». On voit ici la différence entre la tâche du romancier et celle du critique. Le premier doit ramener le multiple à l'unité, tracer des transversales entre les différents affects et percepts. Le côté de chez Swann doit rejoindre le côté de Guermantes. À l'inverse, le second doit fragmenter l'unité, remonter le fleuve, dans le dessein ultime de la retrouver à travers un sens nouveau. En d'autres mots, le fait littéraire est le fil d'Ariane du labyrinthe de la création proustienne. Le suivre nous fait revisiter l'œuvre, toute l'œuvre. Ses splendeurs et ses misères, ses joies et ses peines. Ses réussites comme ses hésitations. Il souligne les métamorphoses du roman et le mouvant de la pensée. Chacune des manifestations du fait littéraire proustien est une monade ouverte sur un univers en pleine expansion. En pleine création.

Le casse-tête du « fait littéraire »

Ce tableau qui vient d'être rapidement brossé avait pour but de souligner le questionnement immanent du récent livre *Proust et le fait littéraire : réception et création*, publié chez Honoré Champion dans l'incontournable collection « Recherches proustiennes ». Mireille Naturel, aussi l'auteur de *Proust et Flaubert : un secret d'écriture* (2007), en proustienne émérite qu'elle est, y fait preuve d'une érudition vertigineuse par son interrogation du « fait littéraire » proustien à l'aide d'une critique génétique aussi rigoureuse qu'exemplaire. Son livre permet également de dépasser certains clichés récurrents que l'on accole à ce genre de démarche : à savoir que la critique génétique des œuvres littéraires enferme le texte sur lui-même,

⁴ M. Proust, *Te temps retrouvé*, op. cit., p. 340.

que l'on ne s'intéresse qu'aux détails, que l'on passe à côté du génie de l'auteur en aliénant son esthétique ou encore sa vision du monde... Cette position se retrouve même chez de grands auteurs contemporains. Pensons à Milan Kundera, dans son essai *Le rideau*, lorsqu'il oppose deux morales dites littéraires : d'un côté la morale du nécessaire, de l'autre celle de l'archive. D'une part, il ne s'agit que des seuls textes que l'auteur étudié juge bon de retenir. C'est un canon préétabli, intouchable. D'autre part, la morale de l'archive convoque la biographie et, surtout, les marges de l'œuvre : journal, carnets, manuscrits, notes, etc. Pour Kundera et pour bien d'autres, il ne s'agit que d'une fabulation universitaire, sans lien privilégié avec l'œuvre. L'archive et la marge seront toujours superflues, jamais nécessaires... Heureusement, M. Naturel, grâce au brio de son *Proust et le fait littéraire*, prouve hors de tout doute qu'il n'en est rien.

Du coup, il faut se demander ce que l'on entend par « fait littéraire » et en quoi il est précisément essentiel de l'étudier dans le cas de Proust et de sa *Recherche*. Plutôt qu'un enfermement sur soi, le fait littéraire est une ouverture sur le monde. Il ne se replie pas sur le texte d'origine; non, il le dépasse. Le phénomène souligne la désobstruction du champ littéraire. C'est un changement de focalisation ou de mise au point heuristique. Il faut se positionner soit en amont soit en aval du texte, pour juger à la fois de ce qui l'entoure et le conditionne. L'on assiste, ni plus ni moins, à une déhiérarchisation. Plus besoin de se recueillir au temple de la littérature, puisque ce sont les bases de la cathédrale qui nous intéressent. Le fait littéraire est donc multiple, polyphonique. Et justement, c'est la pluralité de ces voix qui fait le littéraire. À cela s'ajoute la diversité des figures, des formes, des supports et

des dispositifs. Écrivain, auteur, lecteur, livre imprimé, note en marge du manuscrit, éditeur, critique, brouillon et ratures. C'est la pléiade du fait littéraire. M. Naturel explique parfaitement cette démarche qui, selon nous, représente aussi un parti pris esthétique majeur : « L'écrit sera considéré dans sa matérialité, des premiers mots alignés sur une page de carnet au texte publié, édité, réédité, au livre relié par le collectionneur. L'approche ne sera pas pour autant purement technique; au contraire *la matérialité sera envisagée en tant que support du sens* » (p. 8; nous soulignons). La formule est belle. L'œuvre est une entité matérielle, elle est un corps. Surtout, elle occupe une place précise dans l'espace et dans le temps, et c'est de cette place que le sens prendra forme, telle la graine qui nourrira la plante, pour utiliser une de ces métaphores végétales chères à Proust. Aucun auteur et — c'est ce qui nous touche plus particulièrement — aucune œuvre n'arrivent spontanément. Parallèlement, il paraît impossible de complètement résumer et expliquer un texte donné à partir de son contexte social de production. Par exemple, Proust ne se comprend pas uniquement grâce à la subtile mais puissante peinture sociale qu'il brosse avec son roman, caractérisée par l'Affaire Dreyfus, la Grande Guerre et la chute des salons mondains du faubourg Saint-Germain... Au contraire, la compréhension sensible d'une œuvre se manifeste par l'étude et la recension d'une série d'événements différents de natures composites et d'incarnations diverses. Voilà bien ce que doit nous apprendre le fait littéraire. Ou, plutôt, le fait littéraire est le liant qui unit, recoupe et explique ces événements multiples et soudains. Or, là est aussi tout l'intérêt de l'ouvrage de M. Naturel. Elle joue à merveille du casse-tête proustien en replaçant, développant et contextualisant un à un les principaux éléments du fait littéraire

dont l'accomplissement suprême sera *À la recherche du temps perdu*.

De fragment en fragment, puis de rencontre en rencontre, *Proust et le fait littéraire* nous fait plonger dans le temps à l'état pur de la création proustienne. M. Naturel suit l'évolution de ce que les proustiens connaissent sous le nom d'« article dans *Le Figaro* », parce que, dit-elle, il soulève la problématique de la genèse du roman, est emblématique de l'œuvre, mais aussi du fait littéraire en tant que tel, c'est-à-dire qu'« il est l'exemple même du passage de l'article, du fragment à l'œuvre entière, des difficultés rencontrées par l'auteur pour être publié, de l'attente, et de la réussite finale » (p. 8). Il faudra d'ailleurs y revenir. Par la suite, M. Naturel, grâce à ce fil rouge que constitue le fait littéraire proustien, convoquera des enjeux aussi nombreux que variés : la possible lecture que Proust a faite des *Civilisés*; l'énigme de la transformation du nom de Gilberte; de curieuses lettres échangées avec Montesquiou et bien d'autres correspondances (Gustave Tronche, Georges de Lauris, Jacques Rivière); la réception de Proust par ses contemporains, par exemple celle de Léon Pierre-Quint, ou encore les échos de la *Recherche* chez Duras, Le Clézio, Anna Moï (rapprochement audacieux mais stimulant qu'exécute M. Naturel avec une aisance surprenante); la question du patrimoine, des maisons d'écrivains et des établissements de conservation; le rôle effacé mais néanmoins capital de certains personnages secondaires du roman (Théodore et sa sœur, la femme de chambre de la baronne Putbus); des thèmes clés étonnants, comme celui de l'erreur; finalement, pour reprendre les mots de l'auteur, « le *travail* de l'écrivain qui copie, recopie, déplace » afin de « percevoir la représentation de l'écriture qui en est le véritable objet » (p. 10 pour les deux citations). Cette

énumération a de quoi étonner, par l'éventail de sujets qu'elle constitue. C'est peut-être ce qui fait la particularité du dernier livre de M. Naturel, car particularité il y a : rarement un ouvrage de « proustologie » a su prôner une ouverture théorique aussi complète et, de concert, conséquente. Dit autrement, *Proust et le fait littéraire* accepte sans broncher le foisonnement du discours de la méthode qui caractérise si farouchement la création proustienne. Et encore, le livre s'en nourrit. En filigrane, on comprend que l'inquiétante étrangeté de la genèse ou celle de l'édition du roman ne doit pas effrayer le chercheur. À l'inverse, c'est un défi à relever. Une enquête et une énigme. La critique génétique atteint un autre niveau. Elle peut ainsi rayonner sur l'œuvre et lui offrir un sens nouveau. Sous nos yeux, un monde est fragmenté puis reconstruit. Une guerre du goût est lancée. C'est ce casse-tête du fait littéraire proustien que M. Naturel démonte, fractionne puis remonte avec un savoir-faire remarquable, et c'est ce qui rend possible une nouvelle façon de lire, de voir et de comprendre Proust — dans le Temps.

L'article dans Le Figaro

Avec raison, M. Naturel perçoit l'article que le narrateur finira par publier dans *Le Figaro* comme l'exemple mythique du fait littéraire proustien. On peut d'emblée souligner qu'il s'agit d'un enjeu à la fois intradiégétique et extradiégétique, puisque et Proust et son narrateur, image autofictionnelle de lui-même, ont publié dans ce journal. De plus, l'article dans *Le Figaro*, élément clé pour une lecture approfondie et clairvoyante de la *Recherche*, permet une ligne de fuite originale au chercheur : de ce point lumineux est éclairé tout le rapport que Proust

entretient avec la presse de son époque. En effet, grand lecteur de journaux, de revues et de publications périodiques de toutes sortes, celui que l'on considère souvent comme le plus grand auteur du XX^e siècle y a de surcroît régulièrement écrit⁵. Il faut sortir la *Recherche* de sa tour d'ivoire, la confronter au réel, au quotidien, la soumettre à l'épreuve du temps, car c'est justement de ce réel, de ce quotidien et de ce temps qu'elle a pris forme. C'est pourquoi M. Naturel rappelle que le roman fut d'abord connu sous forme de prépublications dans le journal. Ni des articles, ni des extraits, Proust, pour désigner ce phénomène, utilisait plutôt le terme de « fragments ». À juste titre, ce sont des morceaux du casse-tête, desquels apparaissent à la fois une poétique de la création et une théorie de la lecture. Et comment? Parce qu'« [i]ls accompagnent la publication de l'œuvre jusqu'au dernier volume et les enjeux en sont importants. Quelle représentation de l'œuvre et quelle attente chez le lecteur créent les quatre fragments publiés en 1912 et 1913? Proust, par crainte de voir son écriture perçue comme fragmentaire, s'emploiera à défendre auprès des critiques la construction de son œuvre » (p. 8). C'est dire que Proust était bien conscient de la rhétorique éditoriale à laquelle il devait se soumettre. Il est lucide et alerte devant le fait littéraire, ce qui donne alors un nouveau butin au chercheur. Par son rapport à la presse, et après au monde de l'édition, on apprend à connaître un Proust clairvoyant, futé, tranchant même, metteur en scène de sa propre pièce, qui n'est nulle autre que l'histoire

⁵ Voici un aperçu de ces lieux de publication : La Revue Verte, La Revue Lilas, Le Banquet, Le Gratis-Journal, Le Gaulois, Le Figaro, Le Figaro Littéraire, la Revue hebdomadaire, La Revue blanche, La Revue d'art dramatique, Le Point, la Gazette des beaux-arts, La Chronique des arts et de la curiosité, Les Arts de la vie, le Gil Blas, la revue Les lettres, L'intransigeant, Le Miroir, la Nouvelle Revue française, L'Opinion, La Revue de Paris, La Presse.

et le destin de son livre. L'article dans *Le Figaro*, par toute l'épistémè qu'il convoque et qu'il dicte, permet une médiation extraordinaire, imaginaire, du fait littéraire. De la feuille de chou, on passe au papier bible...

On trouve la première manifestation de l'article à même les ébauches du *Contre Sainte-Beuve*, texte qui, on le sait, à moitié abandonné par Proust, dérivera pourtant vers ce que sera bientôt la *Recherche*. Il se manifeste, certes, mais non pas de façon paisible, car c'est déjà un point de friction privilégié et évocateur. M. Naturel écrit avec justesse qu'« [i]l s'inscrit entre différents thèmes qui seront repris dans *À la recherche du temps perdu* [...] et la problématique même du *Contre Sainte-Beuve*, à savoir la critique littéraire » (p. 35). Elle conclut donc qu'« [i]l semble ainsi assurer l'articulation entre le volet narratif et le volet critique » (p. 35). Tout le roman s'appuiera sur cette dualité. L'article dans *Le Figaro* est un signe, un signal clignotant, du fait littéraire proustien : dès ses premières esquisses au sein des cahiers du *Contre Sainte-Beuve*, il incarne un des principaux mécanismes de l'œuvre à venir. Et exactement parce qu'il s'agit d'un texte pour un journal, on est aussi tenté d'y voir la métaphore de la poétique éditoriale qui changera à jamais notre rapport au texte imprimé, celle du grand XIX^e siècle et de la montée de la presse de masse. Proust transcende cette poétique en l'utilisant comme un rouage majeur du roman⁶. Or, dans la *Recherche*, le destin et le

⁶ En dehors de Mireille Naturel, rares sont les proustiens qui partagent ce désir de relever toute l'importance du journal en particulier et de la presse en général dans la matrice proustienne. On nous autorisera donc à souligner le travail de Guillaume Pinson, d'abord avec son premier livre, *Fiction du monde : de la presse mondaine à Marcel Proust*, mais aussi avec un article récent, dont voici un passage évocateur : « Parce qu'il est un objet intermédiaire du monde réel absolument fascinant, servant à qualifier les personnages, à donner

parcours de cet article, quoique capital, sont pour le moins curieux. Ils se doivent d'être éclairés. D'abord sa genèse. Le jeune narrateur, encore enfant, est à Combray. Il fait une promenade en voiture avec le docteur Percepied. Il est fasciné par les arbres, par un clocher. Littéralement. Il devient voyant. Cette rencontre violente avec des signes lui procure une félicité nouvelle. De la motivation aussi, puisqu'il décide de l'écrire : « Sans me dire que ce qui était caché derrière les clochers de Martinville devait être quelque chose d'analogue à une jolie phrase, puisque c'était sous la forme de mots qui me faisaient plaisir que cela m'était apparu, demandant un crayon et du papier au docteur, je composai malgré les cahots de la voiture, pour soulager ma conscience et obéir à mon enthousiasme, le petit morceau suivant que j'ai retrouvé depuis et auquel je n'ai eu à faire subir que peu de changements⁷ ». Voici maintenant ce

matière à une réflexion sur l'écriture, le temps, l'histoire et sur les médiations qui ont cours désormais dans le monde moderne, [...] le journal accompagne discrètement le processus de la création chez Proust : la présence du journal marque indirectement, mais radicalement, la poétique romanesque proustienne, en tant que signe d'un monde où les anciennes sociabilités ont été remplacées par la communication à distance, par l'écriture, les médiations — par le roman lui-même » (Guillaume Pinson, « L'imaginaire médiatique dans *À la recherche du temps perdu* : de l'inscription du journal à l'œuvre d'art », *Études françaises*, vol. 43, n° 3, 2007, p. 12).

⁷ M. Proust, *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1988 [1913 et 1919], p. 179. Voici le texte en question : « Seuls, s'élevant du niveau de la plaine et comme perdus en rase campagne, montaient vers le ciel les deux clochers de Martinville. Bientôt nous en vîmes trois : venant se placer en face d'eux par une volte hardie, un clocher retardataire, celui de Vieuxvicq, les avait rejoints. Les minutes passaient, nous allions vite et pourtant les trois clochers étaient toujours au loin devant nous, comme trois oiseaux posés sur la plaine, immobiles et qu'on distingue au soleil. Puis le clocher de Vieuxvicq s'écarta, prit ses distances, et les clochers de Martinville restèrent seuls, éclairés par la lumière du couchant que même à cette distance, sur leurs pentes, je voyais jouer et sourire. Nous avions été si longs à nous rapprocher d'eux, que je pensais au temps qu'il faudrait encore pour les atteindre quand, tout d'un coup, la voiture ayant tourné, elle nous déposa à leurs pieds; et ils

qu'il en pense : « Je ne repensai jamais à cette page, mais à ce moment-là, quand, au coin du siège où le cocher du docteur plaçait habituellement dans un panier les volailles qu'il avait achetées au marché de Martinville, j'eus fini de l'écrire, je me trouvais si heureux, je sentais qu'elle m'avait si parfaitement débarrassé de ces clochers et de ce qu'ils cachaient derrière eux, que, comme si j'avais été moi-même une poule et si je venais de pondre un œuf, je me mis à chanter à tue-tête⁸ ». « [D]ans la *Recherche*, la vocation d'écrivain du héros-narrateur naît avec la première page écrite, dans la voiture du docteur Percepied, qui n'est autre que la transcription transposée de l'article dans *Le Figaro*. C'est dire l'importance capitale de cet article » (p. 36). C'est juste. De même qu'une goutte d'eau contient tout l'océan, de même tout le roman et le désir d'écriture, l'appel de la littérature, se retrouvent dans ce passage. Par la suite, on saute deux tomes, et bien des années se sont écoulées. Nous sommes maintenant au *Côté de Guermantes*.

s'étaient jetés si rudement au-devant d'elle, qu'on n'eut que le temps d'arrêter pour ne pas se heurter au porche. Nous poursuivîmes notre route; nous avions déjà quitté Martinville depuis un peu de temps et le village après nous avoir accompagné quelques secondes avait disparu, que restés seuls à l'horizon à nous regarder fuir, ces clochers et celui de Vieuxvicq agitaient encore en signe d'adieu leurs cimes ensoleillées. Parfois l'un s'effaçait pour que les deux autres pussent nous apercevoir un instant encore; mais la route changea de direction, ils virèrent dans la lumière comme trois pivots d'or et disparurent à mes yeux. Mais, un peu plus tard, comme nous étions déjà près de Combray, le soleil étant maintenant couché, je les aperçus une dernière fois de très loin qui n'étaient plus que comme trois fleurs peintes sur le ciel au-dessus de la ligne basse des champs. Ils me faisaient penser aussi aux trois jeunes filles d'une légende, abandonnées dans une solitude où tombait déjà l'obscurité; et tandis que nous nous éloignions au galop, je les vis timidement chercher leur chemin et après quelques gauches trébuchements de leurs nobles silhouettes, se serrer les uns contre les autres, glisser l'un derrière l'autre, ne plus faire sur le ciel encore rose qu'une seule forme noire, charmante et résignée, et s'effacer dans la nuit » (p. 179-180).

⁸ Id., *Du côté de chez Swann*, op. cit., p. 180.

La vocation littéraire du héros-narrateur bat de l'aile. Il veut écrire, certes. Mais comment, pourquoi? Pour qui? C'est là qu'est rappelé l'article dans *Le Figaro* :

Il n'y avait à la maison que Françoise. Le jour gris, tombant comme une pluie fine, tissait sans arrêt de transparents filets dans lesquels les promeneurs dominicaux semblaient s'argenter. *J'avais rejeté à mes pieds le Figaro que tous les jours je faisais acheter consciencieusement depuis que j'y avais envoyé un article qui n'y avait pas paru; malgré l'absence de soleil, l'intensité du jour m'indiquait que nous n'étions encore qu'au milieu de l'après-midi.* Les rideaux de tulle de la fenêtre, vaporeux et friables comme ils n'auraient pas été par un beau temps, avaient ce même mélange de douceur et de cassant qu'ont les ailes de libellules et les verres de Venise⁹.

Qu'il y a-t-il de particulier dans ce passage? Ce qui doit frapper le lecteur, c'est que l'article y tient un rôle bien secondaire. Un élément du décor, un petit fragment de narration. *Le côté de Guermantes* est le roman de la mondanité. L'écriture y est placée en arrière-plan. Ce constat est validé par le peu de place accordé à l'article dans *Le Figaro*. À nouveau, deux tomes en aval, dans *La prisonnière*, on trouve une résurgence de l'article, encore sous la forme de regrets et de déceptions : « Je sonnais Françoise. J'ouvrais *Le Figaro*. J'y cherchais et constatais que ne s'y trouvait pas un article, ou prétendu tel, que j'avais envoyé à ce journal et qui n'était, un peu arrangée, que la page récemment retrouvée, écrite autrefois dans la voiture du docteur Percepied, en regardant les clochers de Martinville¹⁰ ». Puis, toujours dans le même tome : « Françoise m'apporta *Le Figaro*. Un seul coup d'œil me permit de me rendre compte que mon article n'avait toujours pas passé¹¹ ».

⁹ Id., *Le côté de Guermantes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1988 [1920-1921], p. 337. Nous soulignons.

¹⁰ Id., *La Prisonnière*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1992 [1925], p. 7.

¹¹ *Ibid.*, p. 110.

Décidément, il y a une étrange analogie entre Françoise, la domestique, et l'article. Pourquoi? Peut-être parce que le fait littéraire, dont l'attente de la parution de l'article en est une étape fiévreuse, est une besogne, un travail. On écrit un livre comme on fait des horloges. Avec patience, minutie. C'est aussi la corporalité du fait littéraire. Le roman n'est plus sous le signe de l'inspiration divine. Il s'incarne, s'incruste à même la page imprimée. Il faut attendre son inscription pour qu'il se grave dans le temps. *La prisonnière* est aussi le roman par excellence de la jalousie. Et qui dit jalousie dit attente. Sans compter le regard maladif du jaloux. Toujours alerte, il cherche. Il déchiffre la réalité à la recherche d'un signe ou d'un indice pour aller de l'avant. Le prochain tome, *Albertine disparue*, est celui du deuil pour le narrateur proustien. Il semble avoir fait une croix sur sa vocation littéraire. Il s'enfonce dans le chagrin et dans la solitude. C'est là que Proust nous offre un merveilleux revirement de situation. C'est le matin ou à peu près. Le narrateur est dans sa chambre. Triste, il regarde par la fenêtre. Le courrier arrive. Françoise est encore là, mais s'ajoute un autre personnage. La mère du narrateur. C'est elle qui lui apporte, d'un air curieusement distrait, le courrier. Mais le héros n'est pas dupe. Derrière cet air volontairement inintéressé que prend sa mère, il sait bien qu'il se trame quelque chose. À tout hasard, il ouvre le journal. La suite est célèbre : « Quel ennui! Justement le premier article avait le même titre que celui que j'avais envoyé et qui n'avait pas paru. Mais pas seulement le même titre, voici quelques mots absolument pareils. Cela, c'était trop fort. J'enverrais une protestation. [...] Mais ce n'était pas que quelques mots, c'était tout, c'était ma signature... C'est mon article qui avait enfin paru¹²! ». C'est une révélation. Le

¹² M. Proust, *Albertine disparue*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1992 [1927], p. 149.

fait littéraire s'inscrit dans le temps. Les pièces du puzzle s'agencent tranquillement. Écrire le texte n'est plus l'unique but du littéraire, romancier ou poète. Il faut maintenant être publié. Être publié et être lu. L'analyse que Proust fait de la publication dans un journal est mordante. Des enjeux majeurs sont soulevés et analysés. Il s'agit bien sûr du rapport unique entre la lecture et l'écriture :

Puis je considérai le pain spirituel qu'est un journal, encore chaud et humide de la presse récente et du brouillard du matin où on le distribue dès l'aurore aux bonnes qui l'apportent à leur maître avec le café au lait, pain miraculeux, multipliable, qui est à la fois un et dix mille, et reste le même pour chacun tout en pénétrant à la fois, innombrable, dans toutes les maisons. Ce que je tenais en main, ce n'est pas un certain exemplaire du journal, c'est l'un quelconque des dix mille; ce n'est pas seulement ce qui a été écrit pour moi, c'est ce qui a été écrit par moi et lu par tous. Pour apprécier exactement le phénomène qui se produit en ce moment dans les autres maisons, il faut que je lise cet article non en auteur, mais comme un des autres lecteurs du journal; ce n'était pas seulement ce que j'avais écrit, c'était le symbole de l'incarnation dans tant d'esprits. Aussi pour le lire, fallait-il que je cessasse un moment d'en être l'auteur, que je fusse l'un quelconque des lecteurs du journal¹³.

Le fait littéraire, c'est la littérature en mouvement : il faut écrire, raturer, réécrire, attendre la publication, espérer, oublier, être surpris, être lu. Et tout recommence. C'est pour cela que l'analyse qu'en fait M. Naturel à travers l'article dans *Le Figaro* est primordiale. Par la critique génétique, elle retrace, développe et exemplifie ses mutations. Le génie de l'écrivain est doublé par le labeur. « Proust affiche son mode d'écriture : l'écriture ne peut être que réécriture. La matière romanesque se nourrit des premiers écrits journalistiques » (p. 44). Du noir

¹³ *Ibid.*

des caractères imprimés du journal, tout s'illumine et refléurit. Tout fait sens.

Baromètre social particulièrement sensible, l'article de journal est surtout une clé du roman. Ils s'emboîtent l'un dans l'autre, comme des poupées russes. De fragment en fragment s'écrit le roman. Suffit de tracer une transversale pour les relier. L'article dans *Le Figaro*, avec ses métamorphoses génétiques, aussi bien dans le *Contre Sainte-Beuve* que dans la *Recherche*, est ainsi un des moments les plus lumineux du fait littéraire proustien. L'analyse très poussée qu'en fait M. Naturel n'est donc pas seulement un simple plaisir d'érudition. Non, elle nous fait voyager dans l'œuvre, nous fait remonter le long fleuve de ses versions, nous cible ses changements évocateurs. Ni plus ni moins, c'est une invitation. Une invitation à lire, mais à lire autrement. Le lecteur ne peut plus tenir pour acquis le texte qu'il a entre les mains. Même les éditions critiques n'expliquent pas tout. Pensons à l'édition de la *Recherche* dans la Bibliothèque de la Pléiade. On y trouve beaucoup d'esquisses, mais, malgré tout, ce ne sont que des morceaux choisis. Il faut plonger, plonger la tête la première dans le tourbillon de l'écriture. On n'en sort pas sans un certain vertige. Mais c'est sûrement ça le plaisir du texte et le bonheur de la lecture. C'est ce que nous apprend, entre autres, l'article dans *Le Figaro*. « Ce fil aux multiples méandres, presque invisible et pourtant relié aux principaux thèmes de l'œuvre, montre que le *Contre Sainte-Beuve* est devenu un réservoir d'avant-textes pour la *Recherche*, ce qui en explique sa non-publication par l'auteur. Il constitue la plus subtile mise en abyme de l'œuvre, le parfait équivalent des *Ménines* de Velasquez » (p. 48). L'idée est tout simplement brillante.

Le célèbre jet d'eau d'Hubert Robert

M. Naturel contrôle parfaitement le vertige encouru par la critique génétique savante, pour le plus grand plaisir du lecteur proustien, débutant ou initié. Il faut le répéter, son analyse de l'article dans *Le Figaro* est exemplaire. Elle représente un morceau de bravoure de la critique proustienne des dernières années. « L'article dans *Le Figaro* est la mise en abyme parfaite du fait littéraire dont Proust devient ainsi le précurseur. Il met en évidence la réalité éditoriale complexe qui caractérise la *Recherche*, en a conditionné la publication et en fait une œuvre ouverte à des interprétations divergentes. L'écrivain, d'abord auteur d'articles, est soumis aux aléas de la publication : les péripéties du sujet à travers l'œuvre entière montrent l'enjeu que représente la réception du texte en même temps que l'importance stratégique de la presse » (p. 60), dit-elle pour conclure cette section phare de son livre.

« Les rapports entre littérature et écriture journalistique au XIX^e siècle restent globalement à éclairer, non seulement pour identifier les transferts qui s'opèrent du journal vers la littérature, mais surtout pour dévoiler que le journal au XIX^e siècle est essentiellement composé de littérature¹⁴ », écrit Marie-Ève Thérénty en ouverture de son ouvrage *La littérature au quotidien*. Le fait littéraire proustien, tel que conçu et analysé par Mireille Naturel, apporte un élément nouveau à ce constat. Proust reprend pour les dépasser les critiques des frères Goncourt, de Balzac, de Zola, de Maupassant, pour ne nommer qu'eux, avec des romans comme *Bel-Ami* et *Les illusions perdues*. C'est-à-dire que la *Recherche* n'est pas un roman du

¹⁴ Marie-Ève Thérénty, *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2007, p. 11.

journalisme, pas plus qu'un roman sur le journal. Pourtant, il est né du journal, de l'effervescence du fait littéraire qui y prend place pour s'y former. Le rapport privilégié qui unit Proust au fait littéraire est de surcroît emblématique de toute la politique éditoriale, romanesque et journalistique propre au XIX^e siècle, ne serait-ce qu'à cause du décalage du texte proustien (la *Recherche* est publiée entre 1913 et 1927, mais elle raconte l'histoire de la deuxième moitié du XIX^e siècle jusqu'à la Grande Guerre). Ce qui est fascinant chez Proust — et c'est précisément ce que M. Naturel a bien compris —, c'est que son œuvre entière est un immense plaidoyer pour l'ouverture de la littérature, pour le mouvement propre à la pensée et à la création. Le critique, et pas seulement le critique proustien, doit être sensible, voire touché par ce phénomène. Un moment de la *Recherche* le souligne parfaitement. Celui où le narrateur est obnubilé devant « le célèbre jet d'eau d'Hubert Robert¹⁵ ». C'est

¹⁵ Voici le passage : « Dans une clairière réservée par de beaux arbres dont plusieurs étaient aussi anciens que lui, planté à l'écart, on le voyait de loin, svelte, immobile, durci, ne laissant agiter par la brise que la retombée plus légère de son panache pâle et frémissant. Le XVIII^e siècle avait épuré l'élégance de ses lignes, mais, fixant le style du jet, semblait en avoir arrêté la vie; à cette distance on avait l'impression de l'art plutôt que la sensation de l'eau. Le nuage humide lui-même qui s'amoncelait perpétuellement à son faite gardait le caractère de l'époque comme ceux qui dans le ciel s'assemblent autour des palais de Versailles. Mais de près on se rendait compte que tout en respectant, comme les pierres d'un palais antique, le dessin préalablement tracé, c'était des eaux toujours nouvelles qui, s'élançant et voulant obéir aux ordres anciens de l'architecte, ne les accomplissaient exactement qu'en paraissant les violer, leurs mille bonds épars pouvant seuls donner à distance l'impression d'un unique élan. Celui-ci était en réalité aussi souvent interrompu que l'éparpillement de la chute, alors que, de loin, il m'avait paru inflexible, dense, d'une continuité sans lacune. D'un peu près, on voyait que cette continuité, en apparence toute linéaire, était assurée, à tous les points de l'ascension du jet, partout où il aurait dû se briser, par l'entrée en ligne, par la reprise latérale d'un jet parallèle qui montait plus haut que le premier et était lui-même, à une plus grande hauteur, mais déjà fatigante pour

une question de regard et de point de vue. De loin, on a raison de dire que l'arbre cache la forêt. De près, c'est un autre monde. Le tout est constitué de fragments ; la continuité, d'une série de discontinuités. Pour saisir la beauté et la grandeur d'un texte, même d'une prose à la fois aussi complexe et parfaite que celle de Proust, il faut opérer une coupe, séparer les éléments, comprendre la spécificité de chacun, les prendre pour les agencer autrement, suivre le fil de leur histoire. Aller au fond des choses. L'araignée travaille la nuit pour construire sa toile. Au matin, c'est un choc. Que s'est-il passé? Le danger nous guette, car il ne faut pas se faire prendre. Chaque jonction fait sens, mais il faut les regarder de près. Il faut atteindre le temps à l'état pur de la création et battre la mesure du septuor de la *Recherche*. C'est un monde de possibles. Bienvenue dans le puzzle littéraire proustien.

lui, relevé par un troisième. De près, des gouttes sans force retombaient de la colonne d'eau en croisant au passage leurs sœurs montantes, et, parfois, déchirées, saisies dans un remous de l'air troublé par ce jaillissement sans trêve, flottaient avant d'être chavirées dans le bassin. Elles contrariaient de leurs hésitations, de leur trajet en sens inverse, et estompaient de leur molle vapeur la rectitude et la tension de cette tige, portant au-dessus de soi un nuage oblong fait de mille gouttelettes, mais en apparence peint en brun doré et immuable, qui montait, infrangible, immobile, élané et rapide, s'ajouter aux nuages du ciel » (M. Proust, *Sodome et Gomorrhe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1989 [1921-1922], p. 56-57).

Mohamed Ridha Bouguerra et Sabiha Bouguerra,
Histoire de la littérature du Maghreb,
Littérature francophone
Paris, Ellipses, coll. « Littératures du monde », 2010, 255 p.

Alaeddine Ben Abdallah
Université d'Ottawa

Les monographies et les anthologies consacrées à la littérature maghrébine sont peu nombreuses. À l'instar de Jean Déjeux, de Jacqueline Arnaud, de Charles Bonn, d'Albert Memmi, d'Abdelkébir Khatibi et de quelques autres, les auteurs de ce livre, Mohamed Ridha Bouguerra et Sabiha Bouguerra, examinent, comme par radioscopie, le corps littéraire de la francophonie maghrébine. D'emblée, dès l'introduction, la dimension historique et, plus précisément, le contexte socio-

politique duquel cette littérature a émergé est abordé, à l'image de la majorité des études qui y sont consacrées, sous l'angle de la langue, en prenant soin de distinguer la littérature ethnographique, dépourvue de critique, du début du XX^e siècle, et la littérature contestataire, qui a pris naissance dans les années 1950. Aussi les auteurs précisent-ils leur intention d'évacuer cette littérature dite folklorique de leur ouvrage et de ne se pencher que sur le corpus pré- et post-indépendances ou ce que les auteurs nomment « littérature de revendication ». Pour ce faire, ils suivent un plan à la fois chronologique et thématique qui leur permet de couvrir les aspects les plus saillants du champ littéraire maghrébin francophone, si champ il y a.

Dans la première partie du livre, « La période coloniale. L'émancipation d'une littérature critique », est exposée la dimension dissidente par laquelle nombre d'écrivains maghrébins tentent de rompre avec l'ancienne génération et ses codes sociopolitiques. Les figures de proue de cette contestation de l'ordre établi sont bien évidemment Driss Chraïbi et Rachid Boudjedra, qui « déclarent même la mort du père » (p. 24), mais aussi Mouloud Mammeri, Mouloud Feraoun, Mohamed Dib, Malek Hddad et Kateb Yacine. Il faut voir par là, au-delà de l'image du père, une contestation de la société patriarcale, mais encore, et ce point est quelque peu ignoré dans l'ouvrage, de l'autorité divine, laquelle accapare les attributs du père.

Parallèlement à cette volonté de se révolter contre « la férule paternelle » (p. 25) dans tous les sens du terme, naît une envie pressante de rencontrer l'Autre culturel, et ce, malgré le contexte colonial qui régissait cette relation. De cette rencontre

découlaient une déception et un désenchantement existentiel et l'écrivain et intellectuel se trouvent en position du solitaire, tiraillé qu'il est entre la modernité occidentale et les codes archaïques de sa société d'origine, ce qui transparaît dans l'hexis et l'ethos de la plupart des personnages dont, entre autres, le fameux protagoniste Driss dans *Le Passé simple* de Driss Chraïbi ou encore Mokrane dans *La Colline oubliée* de Mouloud Mammeri. Cependant, il est mentionné que la critique qu'entreprirent certains écrivains maghrébins de leurs propres traditions et « la dénonciation des valeurs périmées d'une société archaïque et figée dans des traditions séculaires » (p. 29) étaient une condition pour se soulever et faire face au colonisateur, sans quoi il n'y aurait pas eu de révolution. Cet engagement politique et idéologique, loin de tout manichéisme, a valu à ces écrivains le rôle d'« écrivain public », à partir duquel Kateb Yacine et, plus tard, Tahar Ben Jelloun se positionnaient au sein du champ littéraire qui émergeait. En effet, sous-jacente aux préoccupations poétiques, la dimension réaliste et documentaire chez des écrivains tels que Mohamed Dib montre le dénuement et l'injustice sociale que subit le peuple. C'est dans ce contexte tendu que les événements de la guerre d'Algérie furent dépeints avec toute la verve et la ténacité d'un Malek Haddad et de tant d'autres qui instituèrent de véritables « œuvres de combat » (p. 43), à l'instar de Kateb Yacine — dont le personnage éponyme Nedjma est une métaphore du pays convoité par tous — qui « a fait entrer dans la modernité la littérature maghrébine francophone » (p. 46).

À cette première période succède celle de la deuxième génération, la « littérature de la désillusion » (p. 51). En effet, les espoirs des indépendances ont vite laissé place à un sentiment de désenchantement politique. La décolonisation et

ses multiples échecs marquent la période des années 1970, où des écrivains tels que Nabil Farès, Rachid Boudjedra, Abdelkébir Khatibi, Tahar Ben Jelloun, Abdelwahab Meddeb, etc., réservaient leurs virulentes critiques aux pouvoirs en place, mais également aux « sociétés sclérosées » (p. 52). Toutefois, cette désillusion se démarque par une certaine prise de distance de la dimension réaliste et militante de la première génération, laquelle fut remplacée par une portée poétique, voire onirique, sans toutefois désamorcer la colère et l'invective de ces jeunes écrivains. Cet engagement d'une autre nature s'exprime « à travers le refus des codes littéraires établis, la subversion des genres traditionnels et la revendication d'une écriture anticonformiste, provocatrice même » (p. 53). Dans ce contexte, voit le jour un collectif d'écrivains, de poètes et de penseurs marocains réunis autour de la revue *Souffle*, qu'Abdellatif Laâbi a fondée et qui, au-delà des préoccupations purement poétiques, remettait souvent en cause les institutions établies et s'inscrivait dans un « rejet radical de tout conformisme » (p. 57). La revue marque l'avènement d'une nouvelle orientation littéraire allant de la dimension baroque, voire iconoclaste, de l'œuvre de Khaïr-Eddine, jusqu'à l'écriture fantasmatique et asyndétique de Meddeb en passant par l'œuvre « elliptique » (p. 64) et conceptuelle de Khatibi. Pour cette génération, l'essentiel est d'exprimer, à travers une langue altérée et un style réinventé, « le malaise d'un intellectuel arabe qui n'accepte pas la confiscation de l'indépendance et l'instauration » (p. 68) de régimes autoritaires.

Divisant la partie de « l'ère des indépendances » en deux, les auteurs de l'ouvrage rangent dans la deuxième section les personnages marginaux que les écrivains érigent en véritables anti-héros. Cette littérature se cantonne dans des asiles

psychiatriques et la folie devient son principal logos. De *L'Escargot entêté* à *Moha le fou* *Moha le sage* et à *Harrouda*, mais aussi avec toute l'œuvre de Ben Jelloun, en passant par *L'Insolation* de Rachid Boudjedra, les romanciers mettent en avant des personnages qui, si fous soient-ils, montrent clairement les travers de la société et disent l'indicible. Ils se servent ainsi de la figure de la déraison pour « revisiter le passé et juger le présent par un monstre comme Tombéza, se donn[a]nt le droit à une parole sans entrave » (p. 74). Ce détour par la folie et par les figures marginales de la société permettrait aux écrivains de mieux faire passer leur indignation vis-à-vis de la décolonisation et des régimes politiques dans les années 1970. C'est ainsi que les écrivains de cette génération désenchantée se reconnaissent entre eux et, à travers leurs personnages, ils font référence à leurs confrères, tels que le Tunisien Anouar Attia, qui évoque dans *De A jusqu'à T* le personnage Moha en référence à *Moha le fou* *moha le sage* de Ben Jelloun afin de rendre hommage à ce dernier, mais surtout dans le but de souligner « l'impasse à laquelle se trouvent acculés tous ceux de sa génération passés par les universités françaises, déchirés entre tradition et modernité et s'adaptant mal dans une société répressive » (p. 107).

Cependant, dans les années 1990, qualifiées d'années de plomb, la veine provocatrice, dans la littérature maghrébine, loin de s'estomper, prend au contraire une autre tournure. Dans un contexte socio-politique marqué par l'intégrisme religieux et la guerre civile en Algérie, les écrits littéraires y trouvent leur cible et leurs auteurs ne s'épargnent pas les dangers qui y sont liés en fustigeant la haine propagée par l'intégrisme, mais aussi par le despotisme de l'État. Ainsi, fictions et essais deviennent un vecteur essentiel de cette révolte contre tout système

autocratique, à l'instar de *FIS de la haine* de Rachid Boudjedra, *De La barbarie en général et de l'intégrisme en particulier* de Rachid Mimouni ou encore *L'Invention du désert* et *Les Vigiles* de Tahar Djaout, assassiné pour ses idées par les extrémistes. Assia Djebar, dans *Oran, langue morte*, ressasse les crimes des islamistes.

Sur un ton aussi accusateur que les écrivains précédemment cités, mais plus versés dans le réalisme, figurent le cinéaste et écrivain Merzak Allouache et Yasmina Khadra, qui met en scène le terrorisme algérien dans *Morituri* et dans *L'Automne des chimères*, mais aussi Boualem Sansal qui n'hésite pas, dans *Le Serment des barbares*, à relier le terrorisme des années 1990 en Algérie aux origines de la lutte pour l'indépendance, mettant par là au rang des accusés aussi bien les « fous de Dieu » que le FLN. Pour cette raison, cet écrivain « iconoclaste » incarne « l'ennemi juré des fanatiques en train de gangréner la société algérienne, mais aussi le critique indigné, ironique et amer de l'arbitraire érigé en règle par les services de l'administration algérienne » (p. 122), ce qui lui vaut d'être licencié de son poste de haut-fonctionnaire de l'État.

Dans la même lignée que Sensal et Khadra, de nouveaux écrivains viennent à la littérature, mus par cette « descente aux enfers » (p. 124) dans laquelle sombre la société algérienne. Aussi iconoclastes que les deux écrivains cités ci-dessus, Anouar Benmalek, Aïssa Khelladi et Mourad Djebel marquent la génération actuelle d'écrivains et accentuent encore plus la révolte contre le système intégriste et le système étatique dans un réalisme cru, décrivant l'horreur de la guerre des années 1990. Tel est le cas *Des Amants désunis* de Anouar Benmalek et de *Rose d'abîme* de Aïssa Khelladi, qui inscrit sa pièce de

théâtre, dont la structure éclatée rappelle *Nedjma* de Kateb Yacine, dans un va-et-vient entre réalisme et symbolisme avec, comme toile de fond, la guerre civile algérienne.

Parallèlement à cette littérature du « témoignage » propre à l'Algérie des années 1990-2000, une production dont le motif principal est l'exil se développe et regroupe des écrivains maghrébins de la diaspora. Dans cette voie, Fouad Laroui met en avant l'exil comme quête d'une liberté individuelle. Après cet exil surgit la réalité des émigrés en Europe qui font face au racisme et à l'exclusion sociale. Les œuvres classiques maghrébines en font un écho retentissant, telles que *Les Boucs* de Chraïbi et *Le Polygone étoilé* de Yacine. Malek Haddad décrit cette masse d'émigrés, dans *La Dernière impression*, comme des êtres solitaires et presque invisibles pour les autres (p. 139). Tahar Ben Jelloun a fait de la condition de l'émigré un objet d'étude psychosociologique dans son essai *La Plus Haute des solitudes* et plus tard dans *La Réclusion solitaire*, où il « multiplie les images de ceux qui s'étaient confiés à lui » (p. 143). Il va sans dire que bon nombre d'émigrés maghrébins sont confrontés au désarroi ainsi qu'à la misère matérielle et affective, à l'instar des trois vieillards algériens dans le roman d'Abdekader Djemaï, *Gare du nord*. Mais le roman de Rachid Boudjedra, *Topographie idéale pour une agression caractérisée*, est probablement celui qui dépeint avec « le plus de réalisme et de véracité la situation dramatique des ouvriers maghrébins émigrés en France » (p. 141).

Parmi ces écrivains de la diaspora figurent ceux qu'on appelle « beurs » et qui forment la seconde génération d'émigrés maghrébins. Le discours de leurs productions littéraires diffère quelque peu de celui des précédents et inscrit

le conflit culturel entre les parents émigrés et leurs enfants nés en France. Azouz Begag, Mehdi Charef, Faïza Guène et Akli Tadjer évoquent la France multiethnique et revendiquent leur métissage culturel malgré leurs enfances difficiles. Toutefois, cet ancrage sociopolitique ne les empêche pas de poser un regard sur les clandestins et les sans-papiers, comme c'est le cas dans le roman de Akli Tadjer *Bel-Avenir*.

Si des écrivains mettent en avant le conflit générationnel et expriment ainsi leur révolte mais aussi leur désenchantement, d'autres fuient le présent morose en chantant la gloire d'un passé révolu. Tel est le cas de la plupart des écrivains tunisiens francophones, de Chems Nadir qui convoque, à travers sa poésie, « les siècles d'or de la civilisation arabo-musulmane afin de mettre en exergue les difficultés que rencontrent, aujourd'hui, les héritiers de cette brillante civilisation » (p. 156), à Fawzi Mellah qui remonte jusqu'aux origines de Carthage (*Le Conclave des pleureuses*), en passant par Hédi Bouraoui qui évoque la Tunisie romaine (*Retour à Thyra*) et Alia Mabrouk qui revisite l'histoire romaine du point de vue des vaincus (*Blé de Dougga*).

La dernière partie de l'ouvrage est consacrée aux « voix féminines du Maghreb ou la libération par l'écriture ». Faut-il rappeler que les voix féminines se taillent la part du lion au cœur du champ littéraire maghrébin francophone et qu'elles s'exportent beaucoup mieux que les voix masculines? Le discours féministe qui jalonne leurs écrits en est le blason et se donne pour mission de dénoncer les pratiques machistes et misogynes des sociétés maghrébines. Force est de relever que cette littérature féminine a vu le jour bien avant les années 1950 et a donc devancé sa consœur masculine bien qu'elle fût

l'apanage de quelques femmes pieds-noirs, métisses ou converties, telles qu'Élisa Chimenti, Elissa Rhaïs et Marie-Louise Taos Amrouche — considérée comme la première écrivaine kabyle —, dont les écrits remontent aux années 1930. Cette « littérature de combat » (p. 187), initiée par Taos Amrouche, a produit au sein de ce champ des agentes au discours véhément qui militent « pour l'émancipation et l'égalité de la femme » (p. 187). En Tunisie, Souâd Guellouz et Jalila Hafsia ont écrit les premières autobiographies romancées (respectivement *Les Jardins du nord* et *Instants de vie*); Hélé Béji a interrogé la première « les notions ou concepts d'identité culturelle, nationalisme et modernité » (p. 190) dans *Désenchantement national*; Azza Filali, Amina Saïd et Faouzia Zouari ont montré une certaine sensibilité existentielle, doublée du fameux tiraillement entre le pays d'origine et le pays d'accueil, tel qu'il est exposé dans *La Retournée* de Fawzia Zouari.

Au Maroc, les écrivaines mènent un combat pour la dignité et condamnent l'oppression ancestrale dont les femmes sont l'objet. Fatima Mernissi, essayiste et sociologue, s'est imposée comme la spécialiste de la sexualité dans les sociétés musulmanes. Siham Bencheikroun dénonce l'hypocrisie sociale dans les relations intersexuelles (*Oser vivre*). Nadia Chafik replonge dans l'histoire coloniale, mais se préoccupe également de l'affrontement entre tradition et modernité dans le Maroc d'aujourd'hui.

Cependant, vu le contexte socio-historique particulier, c'est l'Algérie qui s'impose loin devant, avec des écrivaines telles qu'Assia Djebar, qui siège à l'Académie française et qui a donné la parole aux voix féminines récluses, ou encore Yamina Mechakra et Anna Gréki, qui ont dépeint, dans une prose

poétique et des poèmes, les affres de la guerre de libération, Malika Mokeddem, qui mêle autobiographie et fiction, ainsi que Maïssa Bey, Leïla Sebbar et Bouthaina Azami-Tawil, qui s'attaquent à la misogynie de la société algérienne ainsi qu'à la violence du terrorisme et s'évertuent à condamner le « retour de la barbarie et de l'instrumentalisation de la religion aux fins déclarées d'affermir encore davantage la mise au pas de la moitié féminine de la société » (p. 210).

L'ouvrage fait le tour, d'une manière concise et intelligente, des grands axes historiques et thématiques que parcourt la littérature francophone du Maghreb. Loin des anthologies classiques, cet ouvrage a le mérite de raconter la littérature maghrébine de façon attrayante. Les seuls griefs que nous faisons aux auteurs de cet ouvrage tiennent à ce qu'à force de vouloir jongler entre le découpage historique des périodes littéraires et la partition thématique, les époques s'entremêlent quelque peu, faisant en sorte que la référence aux mêmes écrivains revient à plusieurs reprises. En outre, le traitement réservé aux écrivaines ne se démarque guère des études sexistes classiques, qui cantonnent les femmes à une section à part. Il aurait fallu plutôt discuter de la dimension féministe, laquelle déborde le fait de genres au profit d'un discours particulier. Et dans cette catégorie, aussi bien les écrivains que les écrivaines pourraient être rangés en fonction de la veine féministe qui traverse leurs écrits.

Alain SICILIANO (dir.), *Michel Butor, paroles de A à Z*
coffret 2 DVD, 375 min, accompagnés d'une anthologie de
Michel BUTOR, *Pièces à conviction*, 112 p., Deixis, 2010.

Olivier AMMOUR-MAYEUR et Midori OGAWA (dir.),
Michel Butor : à la frontière ou l'art des passages
Éditions universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2011, 194 p.

Roger-Michel Allemand
Laboratoire Babel (Université du Sud Toulon – Var)

En 2010, deux événements ont marqué l'automne de Michel Butor. L'un, joyeux, a trait à la célébration de sa créativité, avec la parution des tomes XI et XII de ses *Œuvres complètes* aux éditions de La Différence — comme de juste, ajoutera-t-on, le

nom de la maison convenant tout à fait à l'écrivain qu'elle couronne de cette reconnaissance. En l'état actuel, ces volumes achèvent la publication de l'intégrale Butor, du moins provisoirement, tant le poète continue d'être prolifique. Initialement, ces *Œuvres* devaient comporter treize tomes, mais il faut croire que le décès du fondateur des éditions, Joaquim Vital, le 7 mai 2010, a quelque peu changé la donne. Le second événement ressortit à une tristesse plus grande encore : la disparition de Marie-Jo Butor, le 30 octobre de cette même année.

En 2011, ce sont deux autres jalons, d'une autre nature, qui ponctueront l'automne de Butor et consacreront une fois de plus son rayonnement planétaire. D'une part, du 21 au 23 septembre, la Ruprecht-Karl-Universität de Heidelberg lui consacrera un colloque intitulé [*Les Graphies du regard*](#). D'autre part, du 24 au 27 octobre, l'auteur honorera également de sa présence, active, un second colloque international, dédié cette-fois-ci à l'ensemble de son œuvre : [*L'Univers Butor*](#), à l'Universidade Federal de Minas Gerais, au Brésil. Voilà qui témoigne, si besoin en était, de l'actualité toujours vivace d'un créateur hors-pair, qui a su se renouveler, en manière et en profondeur, tout au long des quelque soixante ans où s'est déployée son écriture.

Paroles de A à Z

C'est donc à bon droit que Michel Butor inaugure la collection d'entretiens vidéographiques des éditions Deixis : « Paroles de A à Z », née de la frustration éprouvée par Alain Siciliano, et par nombre d'autres amateurs d'art et de littérature, de ne

bénéficier que de quelques traces filmiques de grands auteurs ou artistes disparus. Cela ne pouvait, certes, être le cas de Butor, dont la postérité audiovisuelle est déjà bien assurée, comme l'atteste le [Dictionnaire Butor](#), qui répertorie de multiples occurrences (dont celle du présent coffret) dans sa rubrique, non exhaustive, « Films. Vidéos. Radio. Télévision. Enregistrements ». Parmi les réalisations les plus récentes, le lecteur pourra consulter celles de Steinmann (2008), Peirani *et alii* (2008), et de Flohic (2009).

L'intérêt du projet est cependant indéniable, puisqu'il s'assigne pour objectif de dépasser les contraintes de diffusion inhérentes à la diffusion médiatique, qui, dans la plupart des cas, limitent *de facto* le questionnement à l'actualité du créateur ou aux thèmes qui lui sont généralement associés. Si bien que le résultat, par l'effet des coupures et du montage, perd en profondeur ce qu'il gagne en formatage. L'auteur n'a guère le temps ni le loisir, dans un tel cadre, de livrer des éléments forts de son travail ou de son univers, le parcours personnel et l'œuvre créée s'alimentant et s'éclairant mutuellement.

Outre qu'elle privilégie l'ouverture et facilite les considérations « à sauts et à gambades », puisqu'elle est dénuée de hiérarchie thématique et de volonté démonstrative ou didactique, la structure abécédaire est idéale pour qui veut aborder l'œuvre d'un auteur féru de dictionnaires et qui l'a volontiers utilisée lui-même. *Alphabet d'un apprenti* (Butor, 2003) vient aussitôt à l'esprit, mais aussi une sorte de profession de foi éparse dans de nombreux textes. Que l'on songe en particulier au « Dialogue entre André Villers et Picasso » sur le [site](#) Internet de l'écrivain :

Mon alphabet mon monument ma résistance mon rameau d'or

Tu as pris du sang de la douceur perdue de la fureur de la
découverte du soulèvement et du rire
Et tu en as isolé des cris des chants de la respiration du
sommeil du réveil et des coups de chance
Du tonnerre de l'éruption de la fermentation de la germination
de la floraison et des astres
Creusant depuis toujours dans le malheur du monde et le
refusant toujours

L'alphabet, pour Butor, est lié à l'enfance de l'art, aux forces vives de la jeunesse, toujours renouvelée, voire à celles de la nature¹, antérieure à la civilisation². Au commencement du monde, en somme. Un univers qui, l'âge venant, touche à sa fin peut-être³ — est-ce pourtant aussi sûr ? Tout est toujours à refaire — mieux : à créer, dans un geste qui ressource la poésie à l'aurore des temps : « J'ai beau avoir dessiné déjà plusieurs alphabets, je n'en suis qu'aux premières lettres, aux premiers champs, premiers contreforts, premiers chemins, premiers abords, premiers accords, premiers jardins. » (Butor, 2009, p. 1124) « La recherche est toujours à poursuivre [...] vers de nouvelles Hespérides. » (*ibid.*, p. 1128) De la littérature comme une lustration : « J'aurais tant voulu [§] nettoyer mes yeux [§] à tes alphabets », déclare Butor à Jean-Michel Vecchiet ([« De poste en poste »](#)). C'est en tout cela qu'il est question d'un *alphabet du vivant*, pour reprendre le titre de l'un de ses poèmes.

On observera d'ailleurs que, fidèle à *l'écart* qui est sa signature, Butor fait en sorte que l'ordre alphabétique ait du

¹ Voir notamment « L'alphabet des ramures et rumeurs » dans [« Le Vent se lève sur la campagne romaine »](#).

² C'est ainsi que, dans [« La Fleur de l'âge »](#), « perlent des lames et des souffles [§] venus d'avant les alphabets ».

³ [« Défilé de haut rapiécage »](#) n'évoque-t-il pas ainsi « l'alphabet des âges » ? Il s'agit là bien d'ères, mais aussi de la procession des anniversaires.

jeu : alors que la collection se propose de brosser un portrait en vingt-six entretiens choisis par l'auteur, les DVD en offre vingt-huit. Les lettres C et G bénéficient en effet de deux entrées chacune : « Caractère » et « Château », « Globe » et « Guérilla ». Cette dernière correspond en fait à une suggestion de Siciliano, désireux d'explorer l'engagement littéraire, l'écriture étant alors envisagée comme un moyen à la fois de se protéger — dans le « Château » ? — et de résister — aux discours dominants, à l'individualisme, à l'indifférence. Conjointement, les échanges insistent sur la fabrication des textes, sur le travail tout artisanal d'un écrivain qui non seulement a collaboré avec de nombreux artistes, et continue de le faire, mais aussi en appelle à la collaboration active du lecteur. Cet appel, cette confiance accordée à l'intelligence du public, suscite à notre mémoire la référence à André Gide, en même temps qu'à sa pronomination par André Rouveyre en 1924 : « le contemporain capital ».

S'il est bien, aujourd'hui, et depuis plusieurs décennies déjà, un contemporain capital, c'est indéniablement Michel Butor — et d'une envergure encore plus ample : son œuvre fait partie des classiques, de son vivant, parce qu'elle est particulièrement vibrante et toujours au plus près de la modernité. Butor est un écrivain *dans* le monde. Son esthétique est une éthique. Sa libération des formes vise l'émancipation de tous ceux qui les découvrent, dans la joie d'une expérience fondamentale : l'émerveillement de la beauté. En ce sens, oui, décidément : Butor est universel.

Le livre, *Pièces à conviction*, joint aux enregistrements, présente vingt-huit textes, tirés de son œuvre ou inédits, en résonance aux thèmes traités oralement, et autant

d'illustrations, collages personnels ou œuvres présentes dans son atelier. Ce recueil invite à pénétrer plus avant dans l'univers intime et quotidien d'un auteur attachant, dont le sens de l'accueil ni la générosité ne sont feints. L'index des thèmes et des mots-clés permet au lecteur de construire son itinéraire de lecture et de projection, de vagabonder à son propre rythme à la rencontre de l'homme *et* de son œuvre. Et puisque ce rythme a étymologiquement partie liée avec le flux, disons pour conclure que ce qui s'écoule (*rhêin*) ici, c'est la gentillesse et l'enthousiasme ; ce qui bat là, c'est la pulsation d'un cœur.

À la frontière, ou l'art des passages

À la frontière, ou l'art des passages : Michel Butor constitue les Actes du colloque qui s'est tenu à l'Université Rikkyo (Tokyo) les 26 et 27 septembre 2008. Cette réunion s'inscrit dans la continuité de celle organisée par la Sorbonne Nouvelle et la Bibliothèque nationale de France du 19 au 21 octobre 2006 (Calle-Gruber, 2008). La convergence et la succession des deux événements témoignent de la richesse et de l'importance capitale de l'œuvre butorienne aux yeux de l'Université, en outre confirmée par l'intérêt que lui porte le grand public cultivé (voir, par exemple, Collectif, 2007 et Collectif, 2010).

Sachant cela, le lecteur pourrait craindre que le recueil ici présenté ne soit quelque peu redondant. Tel n'est pas le cas ; ce qui, déjà, n'est pas une mince réussite. La raison la plus évidente de ce succès tient aux contributeurs, qui exercent presque tous au Japon et favorisent donc, grâce à l'écart géographique, un déplacement du regard critique et la diversification des approches savantes.

Le résultat est on ne peut plus pertinent dans la mesure où la *métaphore* de la mobilité est consubstantielle à l'impossibilité de classer les créations de Michel Butor, innombrables et variées, bref de figer sa poétique, ainsi que le souligne Olivier Ammour-Mayeur, le maître d'œuvre, dans son texte liminaire (p. 11-14). Ce texte est certes disproportionné par rapport aux longs remerciements (p. 7-9) ; il est vrai que l'introduction d'Actes est souvent la partie la plus délicate à concevoir. La question du volume et de l'acuité ne se pose cependant pas, du moins en l'occurrence : le choix est assumé, tel un écho à un autre « Liminaire », par Mireille Calle-Gruber en ouverture du colloque de Paris, et comme le signe inaugural des seuils que l'on nous invite à franchir. Ce n'est donc pas une introduction *stricto sensu*, ce qui n'empêche pas l'énoncé d'une problématique serrée, exposée avec rigueur et clarté.

L'ouvrage ne vise d'ailleurs pas l'exhaustivité, ni même le tour d'horizon. Il s'agissait en effet de réinvestir l'articulation de la frontière et du *transit* à travers les mises en perspective de trois « traversées » successives. La première, rétrospectivement intitulée « Hors les murs » (convergence amusante avec le troisième chapitre de Butor et Allemand, 2009, p. 79), est composée d'une communication inédite de Butor (« Avec le cinéma », p. 17-27) et de deux témoignages, par Itoyama Akiko⁴ (« Il est difficile d'écrire. Après l'entretien avec Michel Butor », p. 29-31) et par Shimizu Toru (« En guise d'introduction », p. 33-35).

La deuxième, « Une poétique trans-genres », aborde aussi bien *le dépassement du narratif* (Kubo Akihiro, « Le mélange des genres dans l'œuvre de Butor », p. 77-88 ; Ishibashi Masataka,

⁴ Suivant l'usage nippon, le nom de famille précède le prénom.

« Michel Butor à la lumière de Jules Verne », p. 109-129) que *le travail et les correspondances des textes et des images*, que ce soit dans la lignée surréaliste (M. Calle-Gruber, « Avec les artistes : des livres héliotropes. Butor héritier de Breton », p. 39-55) ou du point de vue cinématographique (Mireille Raynal, « “Œil en scalpel” et “murmures optiques” : la poésie filmique de Michel Butor », p. 89-108). La présente section recèle en outre le point aveugle du recueil, mais aussi, peut-être, de l'inspiration butorienne, à savoir « L'étonnante absence du tragique dans l'œuvre de Michel Butor » (Eberhard Gruber, p. 57-76).

La dernière, « D'un archipel l'autre », évoque *le déplacement géographique*, le Japon faisant naturellement l'objet d'une attention particulière (Kawakami Akane, « Désir liminal : Michel Butor autour du Japon », p. 134-147 ; O. Ammour-Mayeur, « La critique littéraire en profil perdu ou petit portrait de l'écrivain en femme japonaise », p. 149-155 ; Michael Ferrier, « “Ruser avec la frontière” : petit portrait de Michel Butor en volatile japonais », p. 157-167 ; Chris Reyns-Chikuma, « Butor japonisant : *Collation* entre néojaponisme et orientalisme », p. 169-177). Cette dernière partie est la plus ferme et la plus vigoureuse.

La « conclusion transitoire » d'Ogawa Midori (« Transit : Michel Butor au Japon », p. 179-187) répond aux enjeux posés par son codirecteur à l'orée du volume. Les principaux thèmes butoriens liés à la problématique retenue ont été explorés.

La plupart des textes sont fort bien rédigés, parfois même avec élégance. On regrettera, çà et là, des néologismes et des effets de style qui ne s'imposaient pas forcément — pour autant que cette réception ne tienne aux limites de nos capacités

conceptuelles, bien entendu. Il n'en demeure pas moins que le volume constitue un ensemble riche et cohérent. Son apport à la recherche savante est réel et c'est très volontiers que je le recommande aux spécialistes.

Bibliographie

- BUTOR, Michel. 1981, *Explorations*, Vevey, Éditions de l'Aire, coll. « Lettres d'or » ;
- . 1991, *Alchimigramme*, Lucinges, Éditions de l'Écart (repris dans Butor, 2009, p. 1121-1124) ;
- . 2003, *Michel Butor par Michel Butor*, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui » (repris sous le titre *Alphabet d'un apprenti*, dans Butor, 2010) ;
- . 2004, « Du monochrome en photographie », dans *Natures mortes 1997-2003*, avec des photographies de Gérard LÜTHI, Ides et Calendes, coll. « Photoarchives » (repris dans Butor, 2009, p. 1125-1128) ;
- . 2009, *Œuvres complètes*, La Différence, t. X : *Recherches* ;
- . 2010, *Œuvres complètes*, La Différence, t. XII : *Poésie 3 (2003-2009)* ;
- et Roger-Michel ALLEMAND. 2009, *Michel Butor. Rencontre avec Roger-Michel Allemand*, Paris, Argol, coll. « Les Singuliers ».

- CALLE-GRUBER, Mireille (dir.). 2008, *Michel Butor : déménagements de la littérature*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008.
- COLLECTIF. 2007, *Europe*, n° 943-944 : *Michel Butor*, novembre-décembre.
- COLLECTIF. 2010, *Lieux d'être*, n° 50 : *Mots & Regards – Carte blanche à Michel Butor et à Pierre Leloup*, été, ouvrage anniversaire de la 25^e année de l'association éponyme de la revue.
- FLOHIC, François. 2009, *Michel Butor, à l'écart*, 1 DVD, 30 min, accompagnant Butor et Allemand, 2009.
- STEINMANN, Jean-Lou. 2008, *Petite histoire de la littérature française*, coffret comportant 6 CD d'entretiens entre Michel BUTOR et Lucien GIRAUDO, 1 DVD de deux films sur Butor et un livre d'*Anthologie de la littérature française* établie par l'écrivain, éditions Carnets Nord.
- PEIRANI, Sylvain, Carole BALAS et David FUTERMAN. 2008, *Territoires de Michel Butor*, 1 DVD non minuté, Presses Sorbonne Nouvelle, accompagnant Calle-Gruber, 2008.